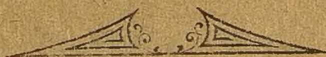
КАЗАНСКАЯ ЦЕНТРАЛЬНАЯ ВОСТОЧНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА.

Труды музыкально-этнографического отделения.
ВЫПУСК 1-й.

Н. В. НИКОЛЬСКИЙ.

КОНСПЕКТ

по истории народной музыки у народностей Поволжья.



Казань.
Первая Государственная типография.
1920.

КАЗАНСКАЯ ЦЕНТРАЛЬНАЯ ВОСТОЧНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА.

Труды музыкально-этнографического отделения.
ВЫПУСК 1-й.

Н. В. НИКОЛЬСКИЙ.

КОНСПЕКТ

по истории народной музыки у народностей Поволжья.



Казань.
Первая Государственная типография.
1920.

Печатать разрешено, № 880.

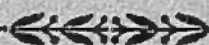
Предисловие.

Казанская Центральная Восточная Музыкальная Школа возникла в 1919 году. Мысль о такой школе впервые была высказана на с'езде мелких народностей Поволжья в мае 1917 года. После этого она не забывалась ни отдельными национальными с'ездами, ни национальными коллегиями, в особенности чувашским культурно-просветительным отделом в Казани. Но окончательное осуществление этой идеи, по справедливости, принадлежит Валентину Михайловичу Айонову.



С присущей ему энергией он выясняет важность и значение восточной школы пред Московскими музыкальными властями, участвует на заседаниях Казанских национальных организаций, ходатайствует пред центром об отпуске средств, организует хозяйственную часть будущей школы и, наконец, когда средства были отпущены, приглашает необходимых профессоров и преподавателей как из Москвы, так и местных Казанских. В школе имеются: 1) чисто музыкальный отдел с классами пения, фортепиано и т. д. и 2) музыкально-этнографический в составе предметов: истории народной музыки у народностей Поволжья, песенное творчество у татар, чуваш, мари (черемис), вотяков. Предположено дальнейшее расширение круга предметов этого отделения. Состав учащихся по преимуществу из местных национальностей: татар, чуваш, мари, вотяков и т. д. Задача обучения—выработать из среды самих национальностей лиц, которые бы могли потом с успехом заняться разработкой вопросов по местной музыкальной этнографии, а также в свою очередь создать в деревнях, населенных названными национальностями, опытных помощников себе. И взятая в целом виде, и в части, касающейся разработки местного этнографического творчества многоплеменного Поволжья, средней Азии и Сибири, задача безусловно глубокоблагодарная. Во всех указанных местах мы имеем массу старинных и новых песен, мелодий, музыкальных инструментов. Взять все это на учет специальной науки—дело весьма важное не только для истории культуры местных народностей, но и общей культуры человечества. „Музыку можно рассматривать, как идеализированный вопль человечества, в котором слышатся радости и горести, пережитые людьми на пути их культурного развития. В этом смысле история музыки приобретает громадный психологический интерес“.

Для понимания процесса музыкального развития человечества для исследователя „одинаково привлекательны, как неуклюжие первоначальные попытки, так и развившиеся из них с течением времени более или менее совершенные образцы высшей художественности“. (Саккетти Л. проф. Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVII века включительно с приложением Испанской школы. 2-е изд. СПБ. 1900. Стр. 1, 2).



КОНСПЕКТ

по истории народной музыки у народностей Поволжья.

I.

Краткая история музыкально-этнографического творчества в Поволжьи.

Народности края. Их историческое прошлое. Условия их жизни. Значение этих условий для музыкального творчества. Препятствия к правильному развитию истории народной музыки у народностей Поволжья. Психологические основы „омузыкаленной речи". Миѳическая подкладка в об'яснении ее происхождения у народов Поволжья. Музыка и пение существуют одновременно с языческим культом. Азия была колыбелью музыки народностей Поволжья. Характер музыкального творчества у предков поволжан. Музыкальный материал—тон. Малый об'ем тонов у предков поволжан. Эпоха кварты и квинты. Стиль музыки в эти эпохи. Одноголосная музыка. Полифония. Тон, как ритмическое явление. История развития ритма тесно связана с историей стихосложения и языка вообще, а потому и выясняться должна в связи с последней.

В среднем и нижнем Поволжье, Прикамье и Приуралье живут народности: тюркские, финские и монгольские. К тюркским народностям принадлежат: татары (4 миллиона душ обоего пола), башкиры (1700 тыс. об. п.), киргизы (3 мил.), кряшен (170 тыс.), мещеряки (до 2 мил.), ногаи (80 тыс.), ногайбаки (20 тыс.), татаро—чуваши (до 20 тыс.), тептяри (140 тыс.), чуваши (1300 тыс.). Финские племена нашего края: бесермяне (20 тыс.), вотяки (500 тыс.), зыряне (270 тыс.), мордва (1500 тыс.), пермяки (133 тыс.), мари (черемисы) (до 500 тыс.). Из монгольских племен Поволжья можно указать на калмыков (250 тыс.).

В историческом отношении названные народности мало изучены. Колыбелью их была Азия. В Поволжьи часть их появилась до христианской эры, напр., финские племена, двугие—в IV веке и последующие времена. Всем поволжанам, на протяжении их истории, пришлось жить в самых разнообразных условиях: географи-

ческих, климатических, религиозных и гражданственных. Под влиянием этих условий самая музыка нерусских поволжан развивалась в разных направлениях; каждая эпоха оставляла свой след на музыкальном искусстве наших народностей; каждая национальность налагала свой, ей только свойственный, отпечаток на музыку. Религиозное настроение данного народа, уровень умственного и нравственного его развития непременно отражались в музыке; музыка же в свою очередь способствовала усилению религиозного и др. чувств нации и под'ему нравственных сил общества. Не смотря на свое значение в истории данного народа, история музыки поволжских народностей, как наука, не могла развиться, по многим причинам. Самое свойство материала музыки сильно мешало успехам ее истории. „Звук пронесется и исчезнет в воздухе. Для сохранения песни существует лишь одно весьма шаткое средство—память народов. Нотация-же появляется в довольно позднюю эпоху, позднее азбуки, из которой обыкновенно извлекается“ [1]). Сами народности стали изучать себя только со 2-й половины XIX века. До этого времени по музыке народностей Поволжья появлялись лишь отрывочные замечания у различных историков, этнографов, русских и иностранных. Отсутствие правильной постановки и постоянного материально-обезпеченного учреждения, которое бы занялось исключительно изучением Поволжья в музыкально-этнографическом отношении, также было одним из важнейших препятствий к развитию истории музыки у народностей Поволжья. Нет народа, у которого не было бы языка; нет нации, которая не имела бы музыки: песен и инструментов. Как язык есть выражение души человека, так и музыка является отражением его душевных переживаний. Как язык подчиняется определенным законам, так и музыка слагается по определенным психическим законам. В глубине души человека происходят сложные явления, которые не всегда передаваемы языком слов. В таких случаях выступает язык чувств, так называемое звучание: мелодия, песня, игра на инструменте. По мере того, как чувство обогащается впечатлениями, крики постепенно превращаются в музыку. Музыка—„это идеализированный вопль человечества, в котором слышатся радости и горести, пережитые людьми на пути их культурного развития“ [2]).

Дар языка, по представлению поволжских народностей, идет от богов. Боги сотворили „77 народов, 77 вер“, говорит верующий

---

[1]) Саккетти Л. А., проф. Очерк всеобщей истории музыки. Спб. 1903. 3-е изд. 3 стр.

[2]) Саккетти Л. А. А. Историческая хрестом. стр. 1.

чувашин, вторит ему мари, пермяк и другие. Игра на пузыре, на барабане, на трубе имеет силу бо́льшую, чем человеческая: невидимая сила этой игры сказывается на человеке и животных либо в положительную, либо в отрицательную стороны. В первом случае человек и все окружающее его получает здоровье, мощь, радость. Во втором случае игра может „заворожить“, „заколдовать“ и человека, и животных, и самую природу. Поэтому музыка должна быть так же почтенна, как и всякий другой небесный дар; она должна быть предметом особого уважения и внимания человека. „Предки передали“ ее, „от дедов пришла“ она и никто из потомков не в праве отнестись к ней, как к самому обыкновенному явлению. Этим об‘ясняется то, что музыке отводилось очень видное место при языческих молениях и обрядах. Музыка занимала первенствующее положение при всех событиях в жизни семьи, рода и союза родов. Священная труба мари играла в тех случаях, когда нужно было устроить общественное жертвоприношение. Поминовение усопших в 1765 г. чуваши совершали таким образом: „Клали огни по могилам, играли в волынки, пели песни, плясали и били в ладоши с великим криком и штурмою“ [1]).

Начало музыки у народностей Поволжья относится к их первоначальной родине, Азии, когда у всех урало-алтайцев было все общее, как у одной семьи, одни чувства, одна музыка. В деле музыкального творчества, несомненно, сказались различные влияния окружающих условий. По Фаминцину, на рисунок мелодии имеет большое влияние и природная обстановка певца: так, напр., музыкальная фантазия жителей горных стран, по большей части скотоводов, не только подчиняется звукоряду и стилю употребляемых пастухами музыкальных орудий: рожка, волынки и т. п., но и природному явлению раскатов голоса, отражаемого горами; в русской протяжной песне слышится ширь и гладь наших полей и степей, и раздолье могучих рек. Лукреций в этом вопросе шел еще дальше; он об‘яснял происхождение музыки подражанием звукам природы. „Долго голос подражал гибкому пению птиц, прежде чем сладостная мелодия соединилась с легкими стихами, чтобы очаровывать людской слух; дыхание зефиров, раздаваясь в полом тростнике, научило играть на сельских свирелях, и после долгого прогресса, флейта в искусных руках стала присоединять свои нежные, жалобные звуки к стройному пению. Оно вознико из досуга пастухов, среди обширных пустынь и в дремучих лесах“ (De rerum natura,

[1]) Никольский Н. В. Христианство среди чуваш в XVI—XVIII в. Казань. 1912. 143 стр.

lib V). Некоторые писатели выводят песни из подражания птицам и животным. По словам Бакера, подражание животным (в особенности их телесным движениям), хотя очень часто связано с пением, но не как нераздельная часть, а как дополнение недостаточным словам. Музыка всегда является выражением человеческого чувства, которое есть нечто совсем иное, чем одно подражание внешней природе. Слова, подражающие различнейшим звукам природы, встречаются во всех языках; но радость (смех, печаль и скорбь) человек выражает соответственно своим органам и своей духовной природе" [1]. „Кроме своих математических свойств, пишет Тэн, звук аналогичен с криком, почему и не имеет соперника в непосредственном, верном, нежном и могучем выражении страдания, радости, гнева, негодования, всех волнений и эмоций живого и чувствующего существа, даже самых незаметных их оттенков и неизведанных их тайников [2]. „Вся музыка", пишет Герберт Спенсер, „была первоначально вокальной, все вокальные звуки производятся действием известных мускулов. Эти мускулы, вместе с мускулами тела вообще, побуждаются к сокращению приятными или тягостными чувствами и поэтому-то чувства выражаются звуками также, как и движениями. Поэтому и барбоска одновременно лает и прыгает, когда его спускают с цепи; поэтому и кошка мурлычит и выпрямляет хвост, а канарейка чиликает и порхает. Поэтому и раз'яренный лев ревет, ударяя себя хвостом, и собака ворчит, оскаливая зубы. Поэтому и изувеченное животное не только мечется, но и воет. По той же причине и в человеке телесное страдание выражается не только судорожными движениями, но криками и стонами,—оттого-то в гневе, страхе, горе, телодвижения сопровождаются вскрикиваниями и воплями; за сладкими ощущениями следуют восклицания: мы слышим крики, радости и восторженные возгласы. Итак, мы имеем здесь принцип, лежащий в основе всех вокальных явлений, включая сюда и явления вокальной музыки, а, следовательно, и музыки вообще" [3]. Музыка явилась первоначально как язык повышенного волнения. Человек, возбужденный общим вниманием и предметом своей речи, находит простое слово недостаточным средством для передачи своего настроения: ему мало слов для того, чтобы разрешить свое собственное нервное возбуждение, и он переходит от речи к речитативу, от речитатива к песне. Большой, наблюдавший киргиз в 1803 и 1804 г., писал: „сколь забавно

---

1) Саккетти. Истор. хрестом. 3 стр.

2) H. Taine. Philosophie de l'art. 2 ed. Paris. 1872, p. 68—69.

3) Герберт Спенсер. Происхождение и деятельность музыки. Научные, политические и философские опыты. Т. 1, стр. 143.

слушать, когда изрядный говорун продолжительную свою и довольно жаркую речь в народном собрании прерывает пением, или, напротив того, хороший песенник искусно вкладывает в свою песню довольно длинную речь или отборные стихи, которые поет или говорит без всякого приготовления". [1]) Среди первобытных урало-алтайских племен, несомненно, были и музыкальные таланты, только они не могли развиться в силу окружавших их условий. Это последнее можно видеть на примере животных. Ни одно животное, на какой бы высокой ступени лестницы оно ни стояло, не может иметь представления о художественных музыкальных произведениях. Хотя бы мы в продолжении всей его жизни упражняли его ухо и слуховую сферу,—не может быть потому, что за его слуховым аппаратом у него нет соответствующим образом организованного духа. Тожественное явление, только менее резко выраженное, представляется и различными степенями развития в человечестве. Если первобытный тюрк, финн, монгол не обладал одинаковой с нами психикой; если ум его и все, что с ним связано в течение веков и путем борьбы за существование, сделалось острее и глубже, то способность его *понимать музыку* должна была с течением времени тоже развиться. Поэтому, нет сомнения, что между первобытными людьми не было неизвестных нам Бетховенов. „Шопен, этот гениальнейший из музыкантов всех времен и всех наций, мог явиться лишь в условиях, которые были созданы положением его родины; он рассказал миру о былом ее величии, о блеске и славе ее вождей и о ее трагическом конце". [2])

Музыкальным материалом является тон. Готового тона нет в природе. Он добывается искусственно. Самым точным органом восприятия служит слух. Глаз может ошибиться в определении линий, может не заметить, что одна из них длиннее, чем другая. Слух сразу обнаруживает неровность: фальшивую октаву чувствует каждый, даже вовсе не музыкальный слух. Колебания звучащего тела, напр., струны, передаются воздуху, частицы коего приходят в колебательное движение и передают его нашим слуховым нервам, также приходящим в колебательное движение. Современный поволжанин, прошедший чрез общеобразовательную школу, употребляет семь основных тонов, которые будучи поставлены по порядку их высоты, составляют лестницу, скалу или гамму, заканчивающуюся восьмым тоном, октавою.

---

[1]) Сын Отечества 1822 г., стр. 76, 77 и 80. Записки о приключениях у Киргиз-Кайсаков в 1803 и 1804 гг. С. Большого.

[2]) Рубинштейн. Музыка и ее представители; цитата в журнале: Вопросы философии и психологии. Москва. 1895. Кн. 28, стр. 312.

Эти тоны:	C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	C.
или	Do.	Re.	Mi.	Fa.	Sol.	La.	Si.	Do.
	До	Ре	Ми	Фа	Соль	Ля	Си	До
или	Прима.	Секунда.	Терция.	Кварта.	Квинта.	Секста.	Септима.	Октава (или повторение примы вдвое более быстрое)
	I	II	III	IV	V	VI	VII	

Житель деревни, чувашин, мари и другие, знают те же тоны, только в меньшем об'еме. Древний тюрк, финн, монгол, повидимому, этих тонов имели еще меньше. Гамма трубы, наиболее древнего инструмента, имеет лишь тоны: до, фа, соль, до.

Первобытная музыка имела спокойный, эпический характер, так как назначение ее было служить выражением настроения массы, толпы, а не отдельных лиц. Проявления массы менее подвижны и спокойнее, чем отдельных лиц; в жизни и темпераменте последних больше страстности, напряжений и особенностей. Самая музыка в древние времена составляла часть религии, принадлежность обрядовой стороны разных торжеств в честь богов; она являлась всегда связанною со словами, а не самостоятельною.

Также точно и назначение светских стихов, речитативов, напевов, дум и песень было—выражать не личную, индивидуальную жизнь, а чувства и настроения масс и народа. „Вследствие этого напевы как религиозные, так и светские, относясь или к обрядам или к рассказам о временах минувших, о подвигах богатырей, не нуждались в большом об'еме тонов, свойственном настроению личному, страстному, а довольствовались повышениями и понижениями голоса, свойственными спокойному состоянию духа. А эти повышения и падения не идут далее кварты или квинты вниз и вверх от среднего тона. Перейти от него на целую октаву вверх или вниз было бы уже несогласно с внутренним эпическим характером древней поэзии, как религиозной, так и бытовой народной. „Поэтому древняя народная музыка держалась в пределах кварты или квинты (тетрахорда или пентахорда), как замкнутого в себе пространства, поделенного на известные ступени. Сродство тонов по квинте (2 : 3) было краеугольным камнем всей древней музыкальной системы народов. Самые некультурные из них не могли просто переливать незаметно из тона в тон, а сочли за лучшее избрать известные ступени музыкальной лестницы. Более доступными ясными и понятными для психо-физического организма человека были: кварта, квинта и октава; а первообразной гаммой звукоряд: до, фа, соль, до, состоявший из примы, кварты, квинты и октавы. Поставленные по порядку их высоты, они составили со-

бою две кварты до—фа и соль—до, разделенных промежуточным тоном (фа—соль) или два „дихорда". Такой звукоряд наложил свою печать на всю отдаленную древность, которую проф. П. П. Сокальский называет *эпохою кварты* [1]). На указанные интервалы были настроены, как пишет тот же Сокальский, и первобытные струнные инструменты. Дальнейшим шагом в этом деле было восполнение промежутков между пустыми квартами. От соль нашли квинту вниз (или кварту вверх) до, а от фа кварту вверх B,—и вот явилась характеристическая гамма

До - Ре - Фа — Соль - Си - бемоль - До.
1 т. 1½ т. 1 т. 1½ т. 1 т.

без терции и сексты, составленная из двух трихордов, т. е. двух кварт с одним промежуточным тоном в каждой. В 1-м трихорде скачек в 1½ тона после второй ступени; а во 2-м скачек в 1½ тона после первой ступени. Между трихордами дополнительный тон (фа—соль). Эта гамма в теории музыки называется шотландской или китайской, по употреблению ее у китайцев и шотландцев. Вернее было бы ее назвать прачеловеческой, так как она обозначает не нацию, а известную ступень музыкального развития в человечестве. Она встречается в татарской и чувашской музыке. У китайцев каждому тону дано особое название и символическое значение: фа называется „кунг" и означает царя. Мелодии, имеющие его своим основанием, полны „величия и возвышенности"; соль—тшанг означает министра. Характер его мелодий „строгий и резкий"; до—тше—государственные дела, „быстр и энергичен". Китайцы связали 5 тонов своей гаммы с 5 элементами: водою, огнем, деревом, металлом и землей. Дальнейшее развитие китайской теории музыки привело к открытию 12 полутонов гаммы, которые, по китайскому мировоззрению, означают деление года на 12 месяцев [2]). П. П. Сокальский приводит следующие типы китайской гаммы:

1) c. d. f. g. b. c.=as. b. des. Es. Ges. As.=без 3 и 6 ступени.
2) c. d. f. g. a. c.=des. es. ges. as. B. des.= „ 3 и 7 „
3) c. es. f. g. b. c.=es. ges. as. b. des. es.= „ 2 и 6 „
4) c. d. e. g. a. c.=ges. as. b. des. es. ges.= „ 4 и 7 „
5) c. es. f. as. b. c.=b. des. es. ges. as. b.= „ 2 и 5 „

У Мошкова приведена чувашская песня, построенная в китайской гамме типа № 4 (без 4 и 7 ступеней) [3]).

---

[1]) П. П. Сокальский. Русская народная музыка. Харьков. 1888, стр. 39.

[2]) А. А. Саккетти, проф. Очерк всеобшей истории музыки. Издание Бессель и К°, изд. 3-е. Спб. 1903, стр. 11, 12.

[3]) Известия Общ. Арх. и Этногр. т. XI, в. 1, №№ 4, 5, 11, 17, 43, 55, 60, 61, 62, 64.

Примеры песен, в которых наблюдается пятитоновой звукоряд.

Песня Оренбургских татар.

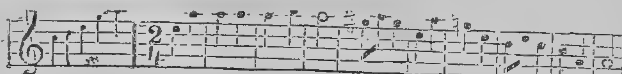
(Гамма:)



[1])

Песня Астраханских татар.

(Гамма:) Andante

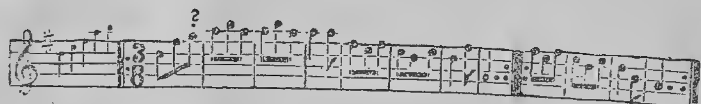




[2])

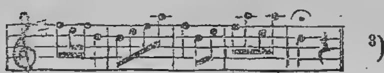
Киргизские песни.

(Гамма:)



(Гамма:)





[3])

Калмыцкие песни.

(Гамма:)





[4])

---

[1]) Записки Оренбург. отд. Русского Геогр. Общества. Вып. III. Сказания, сказки и песни инородцев магометан. Нотн. прим. № I.

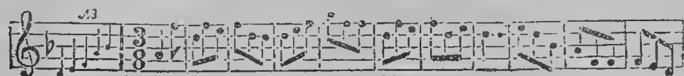
[2]) И. Добровольский. Азиатский музыкальный журнал. 1811—1818. № V.

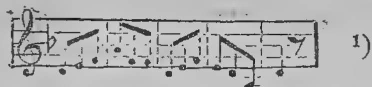
[3]) Левшин. Описание киргиз—казачьих орд и степей. 1837 г. III. Приложение к стр. 140.

[4]) F. Fétis. Hist. gén. de la mus. 1, p. 85,

Песня Казанских татар.

(Гамма:)





[1])

Песня татар Оренбургских.



[2])

Эпоха *квинты* заполняет пропуски в китайской гамме и звукоряд становится семитонным. В то время, как в период кварты человек не знал интервала мельче, чем тон,—в период квинты он узнает впервые интервал полутона.

Эпоха *терции*, период гармонический наступил у народностей Поволжья, сравнительно, недавно, и притом среди той части поволжских народностей, которые прошли общеобразовательную школу и чрез нее подверглись русскому влиянию.

В стилях музыки, относящихся к различным эпохам, являются те особенности, что каждый из них представляет собою нечто замкнутое, законченное, ему свойственное, но в тоже время и подверженное изменениям.

Границы между консонансами и диссонансами часто менялись; то происходило и с ладами и родами музыкальными. По наблюдениям Гельмгольца, „система гамм и ладов и гармонических комбинаций не основана на незыблемых законах природы, а есть следствие эстетических принципов, которые „с развитием человечества—подвергались изменению и будут изменяться и впредь“ [3]). Этими словами дается понять, что на музыку различных народов нельзя смотреть с точки зрения мажора, минора и гармонической системы, нельзя считать безвкусием, неразвитостию и варварством отступления от них.

Мелодия песни тюрка, финна одноголосна, построена в одном ладу.

Иногда в музыке древних азиатов слышались созвучия, и гар-

[1]) И. Добровольский. Азиатский музык. журн. № III.

[2]) Записки Оренб отд. Рус. Геогр. Общ. Вып. III. Сказания, сказки и песни инородцев магометан. Нотн. прим. № II.

[3]) П. П. Сокальский. Рус. народная музыка. Стр. 195.

мония не только предполагалась, но и обнаруживалась вполне, хотя бы на короткие мгновения.

В первобытной музыке иногда обнаруживаются зародыши полифонии, т. е. многоголосная музыка, в который каждый голос имеет самостоятельный мелодический интерес. В последнее время полифония получает в тюркских, финских деревнях Поволжья все большее и большее распространение.

Тон, как ритмическое явление, имеет свою историю. Иначе и не могло быть. При сочетаниях тонов необходим известный их распорядок. То самое, что безпорядочный шум относительно тона, то и хаос относительно ритма. Ритм есть прежде всего порядок, организация движения по какой либо системе или принципу, плану. Из истории развития ритма известно, что такою единицею в самой глубокой древности были телодвижения в танцах, поднятия и опускания ног, вытягивания и складывания рук, прыжки и т. п. Это было и у урало-алтайцев в пору их азиатской жизни. Это осталось у них и в пору европейского существования. Миллер, наблюдавший чуваш, черемис и вотяков в 40-х годах XVIII века, писал о них следующее: „их игры и пляска на свадьбах и при прочих увеселениях состоят в том, что старшие и знатнейшие из гостей сидят по лавкам, или на столе, и забавляются питьем, а молодые мужского и женского полу на полу, при игре на разных инструментах, без всякого порядка кругом скачут и пляшучи и бьют в ладоши“ [1]). В этих движениях был какой-либо план, составлявший пляску; план этот сам собою должен был перейти и на музыку, его сопровождавшую. А так как первобытная музыка имела только грубые средства в своем распоряжении, то в начале она пользовалась, как единицею, криками, ударами в ладоши, ударами палок или железных полос друг о друга, или ударами по натянутой коже, однообразным тоном, выдуваемым в пустой бычачий рог или пустую раковину и т. п. Это был период „ударной“ музыки, без тонов или с одним и тем же однообразным тоном, а преимущественно со звуками (ударами), расположенными по какому-либо плану.

Дальнейшее развитие и усовершенствование ритма происходило на материале человеческого голоса, вместе с развитием его речи и языка. Крики, издаваемые первобытным человеком, должны были заключать гласные и согласные. Первые составляют музыкальный тон, а согласные шум, т. е. смесь тонов со звуками (смесь правильных и неправильных колебаний воздуха). Следовательно, в каждом крике или восклицании (слоге) были тон и шум. Первым

[1]) Г. Ф. Миллер. Описание живущих в Казанской губернии языческих народов, яко-то: черемис, чуваш и вотяков. Спб. 1791. Стр. 80.

человек выражал свое суб'ективное чувство: удивления, печали, ужаса, радости и т. п., вторым он звукоподражал природе, и тем старался передать другому человеку понятие о предмете или явлении, его поразившем; напр. согласные, входящие в корень слова гром, во всех почти языках имеют стремление звукоподражать грому. Самая древняя эпоха в развитии ритма—эпоха количественного слогочислительного стихосложения. Первая ступень в развитии ритма была связана со словом. Вокальная музыка древности не знала стихов отдельно от музыки, а музыки—отдельно от слов. Стихи непременно пелись, а не произносились. Как из тона, для создания напева, предварительно строили промежуточные организации: тетрахорды, лады, так из ритмической единицы: пары, слогов, метра, стопы строили группы постепенно все высшего порядка: сначала полустишие, из двух полустиший—стих, из двух стихов—колено или период, из двух периодов—строфу.

Первая эпоха развития ритма соответствует эпохе кварты (трихордов). Дальше следовала эпоха метрической вокальной музыки. Эта эпоха совпадала с эпохой квинты (тетрахордов). Эпоха тактовой инструментальной музыки совпадает с эпохой „терции" (октав, мажора и минора) [1]).

Конечно, нельзя сказать, чтобы все эти эпохи вполне отразились в музыке наших поволжан; частичное отражение, первой и второй эпохи можно принять за действительный факт; третья эпоха наступила для тех представителей наших народностей, которые прошли общеобразовательную школу.

История развития ритма лучше всего выясняется из истории стихосложения и языка вообще.

Ритм встретил в языках (словах) два элемента, на которые он мог опираться для своих целей: известную протяжность слогов и известные ударения (усиление и повышение голоса) на том или другом слоге. Оба элемента равно способны делить время, в которое произносятся слова, на равные участки. Отделять ударения (акценты) от протяжности (просодии) в языках необходимо.

Различие между короткими и долгими гласными принадлежит к самым древним свойствам языков; тоже самое можно сказать об ударениях, т. е. выделении известных слогов или слов с помощью акцента (усиления) или интонации (повышения голоса). Путь дальнейшего развития языков обозначался следующими признаками: стали говорить менее на распев, стали менее интонировать и акцентировать, ибо эти музыкальные элементы речи, с развитием анализа

[1]) П. П. Сокальский. Русская народная музыка Харьков. 1888, стр. 229.

мысли и большей точности выражений, уже не столь были нужны как прежде, когда ими старались передать и усилить образность представления или характер впечатления. Звукоподражательные стороны языков также стали ослабевать, ибо новые обороты речи и новые слова позволяли точнее обрисовать предмет или выразить мысль. Многие слова начинают получать вследствие обобщения отвлеченный характер; слова для видовых понятий (напр., дуб) приращаются словами для родовых понятий (напр. дерево), и т. п. В свою очередь, музыкальные элементы (тонические и ритмические) начинают сосредоточиваться в специальном пении; стихи-же начинают произноситься или на распев, или в виде простого речитатива, или даже просто—их читают, говорят. Вся эта работа народов над языками вела не только к ослаблению ударений и слоговой протяжности (просодии), но и к постепенному их слиянию.

II.

Музыкальные инструменты у народностей Поволжья с краткими историческими данными.

Национальная инструментальная музыка носит на себе отпечаток исторических судеб соответствующего народа. Древнейшие музыкальные инструменты. 3 группы инструментов: струнные, духовые и ударные. Струнные инструменты: лук, ятага, гусли, думбра, кобыз. Духовые муз. инструменты: трубки разных видов, цибизга, варган, пастуший рожок, труба, ее происхождение и значение в жизни поволжских народностей, пузырь. Ударный инструмент.

Все музыкальные инструменты, какие мы встречаем у народов Поволжья, носят на себе отпечаток тех окружавших и окружающих условий, под влиянием которых совершилось историческое развитие народов Поволжья. В характере их национальной инструментальной музыки несомненно тоническое оживотворение орографических и климатических условий местности, занимаемой поволжанами и тех исторических судеб, под влиянием которых выработались национальные характеры и быт.

Самым древним и вместе первобытным орудием для усиления звука был собственный кулак человека. Трещотка и барабан являются первыми творениями человека по инструментальной музыке, далее следуют: труба, свирель или свисток, волынка или пузырь; из струнных инструментов наидревнейшей формой следует считать музыкальный лук.

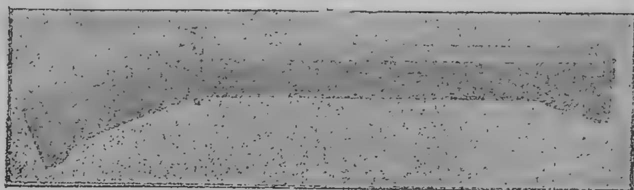
Все разнообразие музыкальных инструментов можно поделить на 3 группы: струнные, духовые и ударные.

Из струнных инструментов наиболее древними по происхождению считаются щипковые, далее следуют смычковые и ударные (моло-



точком). Самым древним изобретением по части струнных инструментов считается *лук* с натянутой тетивой вместо струны. Следующими ступенями в развитии этого инструмента были: увеличение количества струн, выделение рукоятки или грифа. Самые способы усиления звука меняются в характере. Последняя ступень в этих способах заключалась в том, что струны располагались над резонирующим корпусом—ящиком. Примером этого могут служить: ятага киргиз и различные виды гуслей, встречающиеся у чуваш, мари, пермяков и др.

Ятага—музыкальный инструмент, употребляемый Оренбургскими киргизами; состоит из длинного квадратного в сечении корпуса, выгибающегося на одну сторону слегка под тупым углом. На верхней стороне натянуто семь медных струн, из коих каждая подперта особою кобылкою; с боку ящик представляется состоящим из двух неравных частей, соединенных под тупым углом на верхней стороне его, сделано много крупных прорезов. Строй ятаги неизвестен. Размер следующий: наибольшая длина 102 сант., наибольшая ширина 14 сант., высота приблизительно такая же, но толщина резонатора почти вдвое меньше.

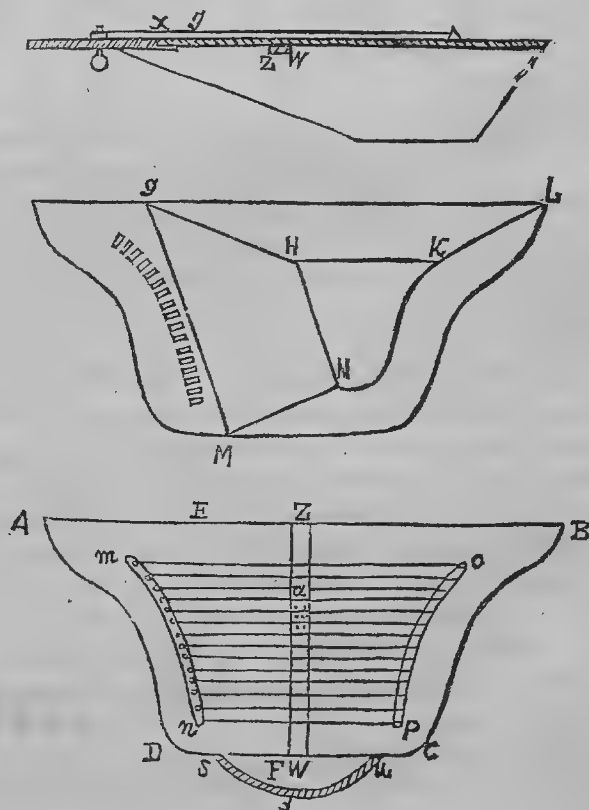


Гусли называются у чуваш кĕсле, у кряшен гŏсля, у калмыков йатага, у луговых мари кӳслэ, у вотяков кырезь, быдзым кырезь. Другие народности Поволжья называют гусли также близко к русскому, как и только что указанные. Это дает основание историкам музыки заключать о заимствовании гуслей у русских нашими поволжанами. Исследователь этого вопроса А. С. Фаминцын родиной гуслей считает Азию; отсюда они переходят в Византию, к берегам Черного моря, а также в западную Европу. От греков получили свои гусли русские, а от русских финские и тюркские племена России. [1])

[1]) Ал. С. Фаминцын. Гусли русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. Спб. 1890 in 4, стр. 67, 68, 100—104

Каждый народ, получая гусли от русских, переделывал их соответственно личным вкусам и разумению. Меняется форма, материал, внутреннее устройство, расположение и количество струн. В конце концов гусли становятся как бы национальным инструментом, но с русским названием, измененным согласно законам языка того или иного народа. Были гусли в 5 струн, напр., у финнов, но были и с количеством в 18, 23 у костромских мари, 26 и 34 у чуваш. У финских и тюркских племен инструменты эти употреблялись задолго до путешествия Олеария (XVII в.). Миллер (1-я пол. XVIII в.) видел у чуваш, мари и вотяков инструмент наподобие лежачей арфы, в форме полумесяца, о 18 струнах. Они представляли, по Фаминцыну, подобие русских гуслей XIV—XVI в.в. [1]) В истории развития гуслей надо различать 3 ступени: гусли досковидные, с малым количеством струн, гусли—псалтирь, полукруглые, иногда треугольные или трапециевидные с количеством струн свыше 18 и новейшие усовершенствованные гусли, клавирообразные о 4, 5 и более октав.

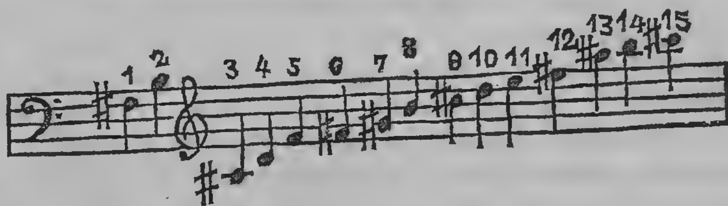
На гуслях играют не только мущины, но и женщины, напр.,



1) Фаминцын. Гусли, стр. 101—102; ср. стр. 95—96.

у чуваш. У последних развит и кустарный способ изготовления гуслей, особенно в Козмодемьянском уезде, Казан. губ. Чувашские гусли в Козм. у. сбывались мастерами их не только между соплеменниками, но и русскими, чрез посредство казанского магазина Кюнстлера. Материалом для гуслей служит сосновое дерево. Мошков [1]) приводит следующее описание чувашских гуслей.

Верхняя дека (çийелти хăми) состоит из двух частей. 1) АДЕF, толстой колковой доски (хулăм—пăта хăми) с направлением волокон по линии ЕF и 2) ЕFСВ, тонкой доски (собственно деки) с направлением волокон по линии ВЕ. Конец этой доски врезан в паз (ху) доски колковой. К верхней деке снизу приклеиваются боковые стенки (кашкăрĕ), левая GHNM прямая, правая LNM—изогнутая и передняя GHKL (малти вăрăм хăми). Снизу к боковым стенкам прикрепляется нижняя дека НКL (çийелти хăми). Для того, чтобы тонкая часть верхней деки не коробилась, она укрепляется снизу поперечным бруско ZW (шалти лаши). Для свободного доступа воздуха во внутренность гуслей в верхней деке (в *a*) просверливается несколько отверстий (çийелти çўхе хăми). На наружной поверхности верхней деки помещаются две изогнутые пластинки (лаша—из кленового дерева) mn и op, к которым привязываются струны. Сквозь правую „лажу" они продеваются и завязываются узлом, а в левой прожигаются отверстия для колков (пăта), на которые и навертываются струны. Ручки колков помещаются с нижней стороны колковой доски. Длина их около 4—5 четв., а ширина —2 четв. Всех струн (хĕлĕх) в этом инструменте 17; между ними различаются: 4—самые низкие (пысăк хĕлĕх), 4—средние (вăта хĕлĕх) и 7—высоких (çинçе хĕлĕх). Все они кишечные. Изготовляются домашним способом. При игре гусли кладутся в наклонном положении, широким краем на колени, а узким упираются в грудь. Левой рукой играют на 6 самых низких струнах, а правой ня 9 остальных. На гуслях исполняются самостоятельные мелодии, преимущественно плясовые; подыгрывают также голосу либо скрипке.



[1]) Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. Музыка чувашских песен в Известиях Общества Арх. Ист. Этн. при Казан. Унив. Т. XI. стр. 47.

Строй инструмента такой. Первые 5 струн настраиваются самостоятельно с соблюдением между ними надлежащих интервалов затем 6-я строится по 2-й, а 7-я по 3-й квинтами, все же остальные строятся октавами: 8-я по 2-й, 9-я по 3-й, 10-я по 4-й и т. п.

У Маслова приводится описание чувашских гуслей в 34 очень тонких кишечных струн, и в 14 медных струн и колков [1]).

Вот образчики плясовых мелодий, записанные Мошковым.

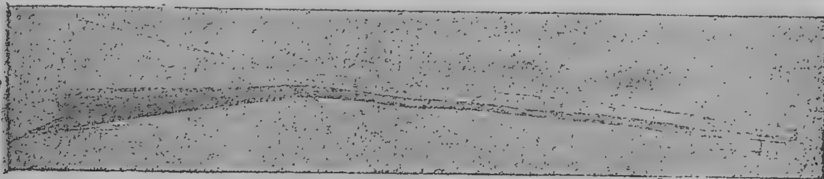


Лютневидные щипковые инструменты составляют 2-ю ступень в деле развития первобытной музыки. Эти щипковые струнные инструменты употреблялись в самой глубокой древности. Из Азии они перешли в Европу, как восточную, так и западную. Из видов этого можно указать на киргизскую думбру.

Это треугольный корпус с длинной шейкой. Шейка расширяется в головку с двумя колками. На верхней деке вырезаны небольшие голосниковые отверстия. Струн всего две; обе жильные; лады сделаны также из струн. Длина думбры колеблется между 100—130 сант. Думбра является любимым инструментом у калмыков и у некоторых племен Азии, напр., мок. Думбра является прототипом балалайки. Древность употребления у киргиз и некоторых др. народностей не подлежит сомнению. У русских домбру

[1]) А. Л. Маслов. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее, в Москве. Москва. 1909, стр. 10 и 11, № 16 и 17.

впервые видел Ибн-Даста, арабский путешественник Xв.; в 18 в. она здесь вышла из употребления [1]).



Струнные инструменты смычковые составят высшую ступень в изобретении и устройстве музыкальных инструментов. Путем долгой работы мысли человек пришел к мысли о кобызе, а затем и современной скрипки. В струнном инструменте, путем трения смычка, короткий звук заменился продолжительным. Колыбелью смычковых инструментов была Азия. Отсюда они явились вместе с переселенцами и в Поволжье.

Из смычковых инструментов замечателен *кобыз*. Он весьма употребителен у киргиз Оренбургских и Сибирских. Он походит на скрипку и отличается от нее, во-первых, формой своего резо-



нансного ящика, напоминающего собою наши деревянные ковши, так как он выдолблен из цельного куска дерева и открыт спереди, и, во-вторых, тем, что имеет только две струны. Смычек своей формой напоминает лучек; он состоит из тонкой согнутой круглой палочки, концы которой связаны пучком конских волос, натягиваемых пальцами руки, его держащей [2]). Струны также свиты из пучка конских волос; они подперты кобылкою очень оригинальной формы, утвержденною на пузыре, которым затянута нижняя часть резонансного ящика; тщательность отделки и установки кобылки доказывает, что киргизы знают цену этой важной принадлежности скрипки, которой физическое значение уяснил только Савар своими исследованиями.

Последнюю группу струнных инструментов составляют ударные; звук извлекается посредством удара палочек или молоточков. Из этих инструментов произошли клавишные инструменты, которые в настоящее время имеются среди поволжских чуваш, мари, кряшен,

[2]) Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Спб. 1891.

[1]) Липаев И. Музыка на Всероссийской выставке в Нижнем-Новгороде.

татар, мордвы, пермяков, прошедших чрез общеобразовательную школу.

Простейший вид инструментов этой группы составляют цимбалы у русских. В каком виде существовали цимбалы у нерусских поволжан, сведений нет [1]).

Духовые музыкальные инструменты относятся к самым древним. Их имели все народы, не смотря на то, что их устройство сложнее струнных инструментов. Изобретение духовых инструментов явилось не результатом каких-либо данных, а простого сцепления естественных условий. Всякая трубка вызовет звук: если струю воздуха направить на край отверстия стенки трубки, она разбивается об этот край, так что одна часть воздушной струи идет дальше вдоль трубки, другая выходит наружу и, таким образом, извлекается звук; если дуть сильнее или слабее, сообразно этому получаются высокие или низкие звуки, натуральные, в одинаковой для всякой трубки последовательности. Первую ступень трубок составляют так называемые лабиальные, вторую лингвальные. В лабиальных—1) губы приспособлялись для направления воздушной струи;—2) для направления воздушной струи приспособлен мунштук с вставленной в конец трубки сердцевиной, суживающей отверстие, направляющее воздушную струю на острый край другого отверстия. В лингвальных (язычковых) трубках звук извлекается вдуванием воздуха с силой через упругий язычек, стремящийся всегда принять прежнее положение и прекратить струю воздуха. Поступающая во внутренность трубки струя настолько сгущает находящийся там воздух, что последний, стремясь разредиться, оттесняет легко отклонимую тонкую полосу воздуха и выталкивает ее наружу через открытую часть трубки; при этом она по законам притяжения, увлекает за собой также часть воздуха находящегося в трубке, так что в последней образуется некоторое разрежение воздуха, вследствие чего полоса наружного воздуха стремится обратно во внутрь трубки. Лингвальные подразделяются на инструменты с простым и двойным дрожащим язычком.

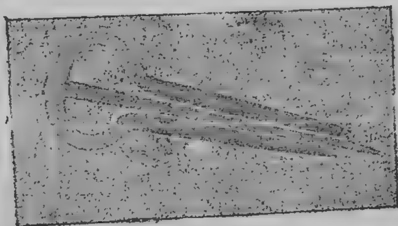
Есть еще одна, очень древняя, по своему возникновению група язычковых инструментов, вследствие простоты устройства служившая одной из первых необходимостью в народном быту. Это—инструменты амбушюрные без язычков; в них губы исполнителя играют роль перепончатого язычка; сюда относятся охотничьи и военные рога, пастушьи трубы. Нельзя обойти без вниманая и многодутчатых инструментов, как положивших потом основание полифонической музыке.

[1]) О цимбалах среди русских см. у Фаминцына—Гусли. Спб. 189[illegible] стр. 121—132.

К духовым инструментам лабиальным должна быть отнесена цибизга, употребляемая киргизами и калмыками. Она делается или медная с серебряными украшениями, или деревянная, точеная, или тростниковая, и в этом случае обтягивается бараньим пузырем; на узком конце ее делается три четвероугольных отверстия. Вставляя ее широким концом в левую сторону рта, вдувают в него воздух и, оставляя правую часть полуоткрытою, производят в тоже время особого рода насвистывание. „В тембре этого инструмента слышится смесь тембров волынки и флейты и звуки его как будто представляют подражание шелесту листьев или травы под дуновением степного ветра: вообще тембр цибизги совершенно оригинальный, не имеющий, кажется, ничего подобного в оркестровых инструментах. Башкирская музыка на цибизге приятна и мелодична, хотя своебразна. Не менее оригинален употребляемый башкирами способ закрывания и открывания звуковых отверстий цибизги; он совершенно отличен от способа, употребляемого на флейте и напоминает рисунок одного барельефа на египетском памятнике"[1]).

Духовые инструменты (с простым язычком) встречались среди народностей Поволжья очень давно.

У чуваш и мари, писал в 1-й пол. 18 в. Миллер, употребляется варган, который у чуваш называется кобыз, а у мари кабыз[2]).



Варган представляет из себя вид подковообразный железный ободок с удлиненными лапками. К подкове прикреплена стальная пластинка в виде ножки стрекозы, с загнутым тонким концом.

Во время игры кольцо подковки держат двумя пальцами левой руки, лапки кладут между зубами, едва их касаясь, а загнутую ножку пластинки, или язычка, обращенную от себя, приводят в колебание пальцем правой руки, в тоже время языком и губами делают различные движения, отчего получаются различные оттенки

---

[1]) Владимирский Алексей. О законах музыкальной гармонии и национальных музыкальных инструментах в Собрании антропологических и этнографических статей о России и странах ей прилежащих, издаваемом В. А. Дашковым, Москва. 1868. Кн. 1, стр. 165.

[2]) Миллер. Опис. народов.., стр. 80.

звука. У русских варган вытеснен гармоникой, у киргиз, чуваш, мари встречается и в настоящее время[1]).

„Пастуший рожок башкир состоит из пары оловянных трубок (ок. 22 сант. длины), с 2 и 4 отверстиями для пальцев; с одного конца их вставлены тростниковые пищики с дрожащим язычком. Трубки вправлены в деревянное корытце так что отверстия для пальцев остаются открытыми с одной, а пищики открыты с другой стороны, отсюда идет раструб из рога, надставленный берестой.

Отверстие с пищиками, таким образом, оказывается посредине инструмента (общая длина которого ок. 39 сант.); в это отверстие при посредстве рта нагнетается воздух. Первая из турбок издает звуки, $\overline{\text{as}}$ $\overline{\text{b}}$ $\overline{\overline{\text{c}}}$, вторая—$\overline{\text{h}}$ $\overline{\overline{\text{c}}}$ $\overline{\overline{\text{des}}}$ $\overline{\overline{\text{es}}}$ $\overline{\overline{\text{g}}}$, при вздувании извлекаются сразу два звука“[2]).

Зурнай у сартов и сăрнай у чуваш относятся к группе духовых инструментов с двойным язычком. Это—деревянная трубка, расширенная несколько. Для пальцев имеется от 4—8 отверстий, из них 1—2 на противоположной стороне[3]).

Духовые инструменты амбушюрные—это цилиндрические или конические сосуды, полые внутри, с отверстиями на двух противоположных концах.

Более широкое составляет раструб, другое, не превышающее площади рта, называется мундштучным отверстием. История амбушюрных инструментов такова. Древний обитатель Азии, прадед поволжанина, вешал на себя кисть убитого животного или человека, как известное украшение. Затем легко явилась возможность извлекать из кисти звуки. Первобытная трубка употреблялась сначала, как украшение, а потом стала применяться к военным целям; служила для сигнала, а в дальнейшем для выражения настроений. По своей простоте трубка может разве уступить только луку. Рано возникла необходимость к усовершенствованиям; в Европе трубку согнули, а в Африке, добавим, и в Азии ее сконструировали, как телескоп, складную. [4])

Звук трубы густой и сильный; ее можно слышать с далекого расстояния; труба издает очень мало звуков; последние разделены между собою интервалами, несравненно большими, чем в остальных духовых инструментах. Она малопригодна для воспроизведения

[1]) О варганах статья Привалова в Известиях Спб. Общества музыкальных собраний, 1903 г. окт.—ноябрь.

[2]) Маслов А. Л. Иллюстрированное описание музык. инструментов. М. 1909, стр. 47. Употребление рогов у других народов см. у Wallaschek'a—Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 105.

[3]) Сообщение К. И. Иванова из Цивильского у., Казан. губ.

[1]) Wallaschek Richard. Antänge der Tonkunst. Leipzig. 1903, стр. 93—104.

обыкновенных мелодий; поэтому значение ее сводится скорее к значению инструмента сигнального и религиозного, чем музыкального в тесном смысле. Труба, сделанная из дерева, употребительна в Поволжьи, главным образом, среди мари Уржум. у., Вятской губ., и Краснококш. у., Казан. губ.

У киргиз употребляется медная труба под именем керней.

Труба—инструмент священный. По киргизскому верованию, солнце при восходе всегда упирается, а когда его заставляют восходить насильно, то „кричит пронзительным голосом“. Как священный инструмент, труба употребляется у калмыков при богослужениях; ею пользуется жрец в нужные моменты богослужения. У мари трубят и могут трубить и простые лица и притом не только парни, но и девушки. Если принять предположение о том, что в глубокой древности у мари труба служила для военной цели, то употребление ее девушками в настоящее время можно признать за историческое переживание: барон Мейерберг (XVII в.) дает нам изображение „черемисски—амазонки“. [1])

Труба участвует в религиозных процессиях калмыков. Труба изгоняет бесов. Мари Краснококш. у., Каз. губ., в день обряда изгнания шайтана изготовляют длинные деревянные трубы и затем обходят поочередно, начиная с краю, все крестьянские избы. В то время, как двое пожилых мари трубят в трубы, стоя снаружи избы, у ее окон, один с улицы, а другой со двора (чтобы испугать бесов, находящихся в избе), молодые парни и ребята бьют кнутами сначала по воротам и заборам, а потом внутри избы по стенам, лавкам, столам, печам и т. д. Если на лавках случится одежда, то сбрасывают ее на пол с криками: „иу! иу! у!“. Окончивши изгнание шайтана в одной избе, переходят к изгнанию из следующих домов. В больших деревнях на исполнение обряда уходит несколько дней.

Окончив обход домов, участники обряда собираются в один дом и оттуда мчатся верхом на луга близь леса ломать трубы. Дорогою кричат: „иу! уй! уу! уа!“. Для уничтожения труб близь леса есть особо назначенный пенек, о который их и разбивают со словами: „шайтаны ушли в лес“. Затем таким же порядком во весь опор мчатся домой. По верованию мари, трубный звук изгоняет вместе с нечистыми духами и различные болезни. „Кереметь“ услыхавши в какой-нибудь деревне трубный звук, уходит оттуда

[1]) Собрание рисунков к путешествию Мейерберга по России. Издано Феодором Аделунгом. Перев. с немец. Спб. 1827. 171 стр.

и уже более не возвращается, так что в той деревне целый год бывает благополучие.

К этим особенностям обряда в других местах прибавляются новые, как-то: шум, производимый трещетками, стрельба из ружей прыганье через огонь, втыкание в землю горящих головней, ножей и т. п.

У других народностой, напр., вотяков, чуваш, зырян, прибавляются свои особенности. У вотяков он совершается чаще, чем у мари: 2 раза в год—в июне и декабре. У зырян Архангельской губернии он совершается на Богоявление. У чуваш трубу заменяет скрипка, кнуты заменяются прутьями вербы; всех прохожих хлещут вербой[1]).

Труба употребляется в связи с земледелием.

В деревне Унур, Токтайбелякской волости, Уржумскаго уезда Вятск. губ., девушка—мари „трубит в честь хлебородия"[2]) Это делается в октябре и ноябре.

Для трубления выходят непременно на улицу. „Трубление осенью пред посевом производится обыкновенно мужчинами в роговую трубу и практикуется на чердаке или сеновале. Трубят тогда целую ночь, выделывая на трубе различные рулады, причем для изменения тонов вкладывают два пальца в раструб рожка и перебирают ими. Трубить в такой рожок очень трудно, а потому протрубивши целую ночь, черемисин слезает с сеновала в полном изнеможении, как будто убитый"[3]).

Многотрубные музыкальные инструменты явились в глубокой древности и служили первой ступенью при достижении смены тонов. Многодутчатая волынка явилась прототипом для современного гармониума и, может быть, основанием полифонической музыки[4]). Для иностранных путешественников по России, начиная с XIV века, не было сомнения в том, что волынка имела древнее происхождение и самой ей усвойвалось священное значение. Ми...

---

1) *Магнитский В. К.* Материалы к об'яснению старой чувашской веры. Казань. 1881. *Нечаев* Лука, свящ. с Средних Тимерсян, Симб. у. и губернии. Симбирск. *Фукс А.* Записки о чувашах и черемисах Казанской губернии. Казань. 1840.

2) Сообщение Смоленцева, бывшего в указанном районе.

3) Мошков В. А. Труба в народных верованиях (Живая старина, 1900 г. в. IV-й, стр. 475—476).

4) Маслов. Иллюстр. описание.., стр. 52.

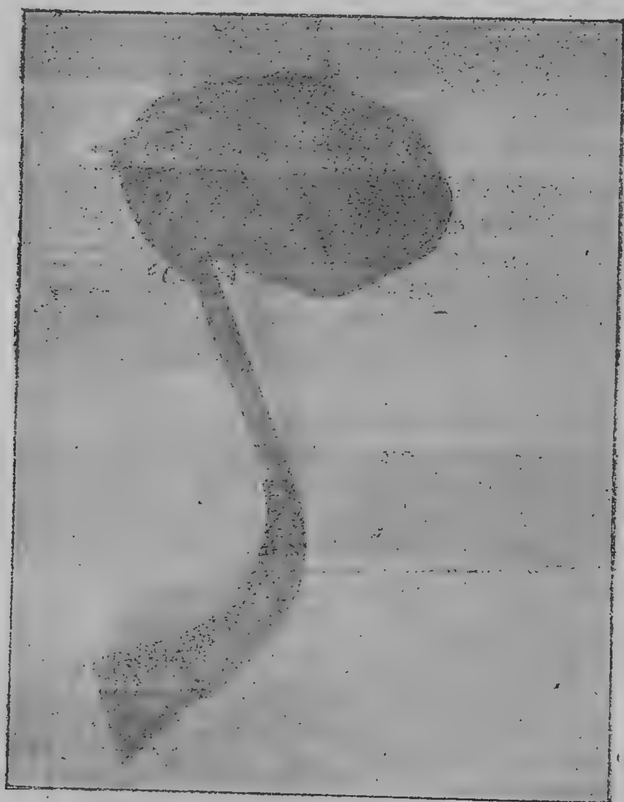
лер, бывший в Поволжьи в 1-й половине XVIII в., говорит об употреблении у татар сурнай'я, у черемис шюббер'а, у чуваш шипюр'а (шăппăр'а)[1]. Свадебные и похоронные обряды у народностей Поволжья, напр., у чуваш происходили при игре на волынке[2]). Употребление пузыря не прекращалось во все последующее время не только у чуваш, но и у мари. В недавнем прошлом пузырь можно было видеть на каждой чувашской ярмарке Присурья. Игра на пузыре у верховых чуваш была необходимою принадлежностью свадьбы, потому что под нее плясали.



1) Миллер. Описание.., стр. 80.

2) Вышеславцев А. Похоронные и поминальные обычаи некрещенных чуваш Симб. губ. во второй половине XVIII в., стр. 4 (Изв. Рус. Геогр. Общ., т. XX).

Пузырьщику давали подарки и деньги. Не смотря на появление гармоники, пузырь продолжает существовать среди чуваш, напр., Ядринск., Цивильск. у., и до настоящего времени.



Главная и существенная часть пузыря—шăпăр вули (вула пузыря); это—две оловяные полые пластинки (трубки) длиною вершков 7—8. Нижняя сторона и часть верхней вделаны в деревянный футляр. В обеих трубочках сделаны продолговатые отверстия, которые при игре закрываются пальцами правой руки. У одной трубочки их 2, а у другой 3 или 4; у трубочки с 3—4 отверстиями в некотором отдалении от этих находятся еще 3 меньших отверстия; эти уже закрываются пальцами левой руки. Самые звуки получаются из расщепленных камышевых полых пластинок, замкнутых с одного конца. Этих камышевых свистулек 2; вставлены по одной в свинцовые трубки. При игре этих свистулек не видно, потому что они находятся на том конце оловянных трубочек, который закрыт деревянным футляром и продет внутрь собственно пузыря (хăмпу). Можно играть и без хăмпу (пузыря) на одном „шăпăр

вули", но это будет отрывочная игра: пьеса обрывается с каждым дыханием пузырьщика. Хăмпу (пузырь) имеет своим назначением сохранять непрерывность игры. В хăмпу воздух вдувается чрез маленькую костяную трубочку, приспособленную к хăмпу с верхней стороны. Шăпăр вули на противоположном от пузыря конце имеет кăккăр (рог бычачий или коровий, удлиненный еще берестой). Кăккăр служит для усиления звука. К кăккăр'у прикреплен на ниточке крючек: проволочный или крючкообразный коготь крупной птицы; он служит для настраивания пузыря: накладывая кусочки воска на лады „вулы", уменьшают дырочку и повышают звук; когда нужно понизить, увеличивают дырочки, снимая воск.

По словам И. Д. Юрки, хорошие музыканты на пузыре исполняют до 12 и более пьес, а рядовые вдвое меньше. Есть пьесы: плясовая, дорожная на свадьбе, когда плачет невеста, прощальная и другие. Играют даже сидя верхом на лошади[1]).

Ударные инструменты бывают двух родов: издающие определенный и неопределенный звук.

Они употребляются при ритмовке танцев и в различных религиозных церемониях.

Из ударных инструментов наибольшим распространением в Поволжье пользуется барабан. Он происхождения очень древнего; колыбелью его была Азия, как и большинства народностей Поволжья. Барабан у некоторых поволжан считается любимцем солнца, которое является одним из важнейших божеств язычников—чуваш, мари, вотяков и пр. Барабан устраивается по разному. Берется полый обрубок дерева. Края обтягиваются кожей посредством переплетающихся веревок. Диаметр круга меньшего барабана до 50 сант. Употребляется на свадьбах вместе с другими инструментами. У чуваш „барăбанный бой" имел место при процессиях религиозного характера. В 1888 г. в дер. Юрмикейкиной, Шуматовской волости, Ядринского уезда, Казанской губернии, чŭваши водили по улицам деревни местную колдунью (тухатмăш). Впереди шли барабанщики, ударяя каждый о свой барабан двумя палочками. Уфимские мари пользуются барабаном в процессиях нравственного характера. Если обнаружены внебрачные отношения между вдовой и парнем или женатым, то выводят виновных на улицу, привязывают друг ко другу шнурками от штанов, обвешивают обоих старыми метлами, вениками, лаптями и т. п. и водят по улицам селения, причем один из сопутствующих десятских бьет в барабан[2]).

[1]) И. Д. Никитин—Юрки. Пузырь—шăпăр (Известия Общества Археологии, Истории и Этнографии при Казан. университете, т. XXIII, в. 4, стр. 313—314).

[2]) Мошков В. А. Труба в народных верованиях (Живая старина, 1900 г., в. IV, стр. 464-а).

III.

Главнейшие влияния на развитие музыкального и песенного творчества народностей Поволжья.

Русская народная музыка в Поволжьи является одновременно с русской колонизацией края. Влияние шло дьумя путями: чрез житейские сношения с народностями Поволжья и чрез школы.

Арабское влияние, начавшись в X веке, не прекращалось и в дальнейшие века. Причины, которые способствовали этому: частое соприкосновение языческих народных масс с мусульманскими, мусульманско—школьное влияние и литературное.

Условия, при которых происходило развитие музыкального творчества в Поволжьи, таковы. В пределы Поволжья, туда, где жили тюркские и финские племена, беспрерывно шло движение славянского элемента. Эта колонизация сначала была незначительная, но потом принимала все большие и большие размеры; с началом русского господства в XVI в. русский элемент стал проникать в такие уголки тюрко-финской глуши, о которой он ранее едва-ли даже думал. Количество русских в Поволжьи ростет с каждым годом. Русская речь, музыкальное творчество слышатся по всей Волге, Каме и Вятке, а позднее с 18 в. и по Яику. В XI—XVII вв. в русской народной жизни большую роль играют скоморохи, отчего и самое время называется эпохою скоморохов. „Веселые (скоморохи) по улицам похаживают, гудки и волынки понашивают“ [1]). Играют на своих „звончатых“ или „яровчатых“ гуслях и поют песни, а иногда и пляшут для развлечения слушателей; поодиночке или толпами, облекаясь в особое „скоморошье платье“, они посещают пиры, народные праздники, присутствуют на свадьбах, всюду внося удовольствие и веселье [2]). Не смотря на запрещение христианских проповедников, русские не расстаются ни с веселыми песнями, ни с музыкальными инструментами: гуслями, домрами, волынками и т. п. Не чуждались общерусских развлечений и духовные лица. „Пресвитеры, диаконы, чтецы, певцы, глумяся, играют в гусли, домбры, в смычки“ и поют „песни бесовские“. [3]) Энергичная борьба с скоморошеством в широком смысле начинается с XVI в. От XVII в. мы имеем приказ, „чтобы крестьяне бесовские игры, в сопели и в гусли и в гудки и в домры и во всякие игры, не играли, и в домах у себя не держали, а кто... учнет играть всякими игры и у себя

---

[1]) Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. Спб. 1889, стр. 4.

[2]) Там же, стр. 6.

[3]) Там же, стр. 63.

держать, править пени по 5 р. на человека". [1]) Борьба с скоморошеством духовной и гражданской власти достигла своей цели. „Веселы молодцы" постепенно сходят со сцены, а оседлые более или менее перерождаются в музыкантов и сценических деятелей на новейший западно-европейский лад. Скоморох отжил свой век, но все отрасли его потешной деятельностя продолжают и ныне жить и практиковаться в народе русском, потому что они соответствовали вкусам народа.[2]) Сам русский народ, конечно, сделал много и заимствований от соседей, западно-европейцев, а также от финнов с тюрками; но все это он переработал так, как ему казалось лучше. Совершенствуя и развивая свое музыкальное богатство, русский народ, несомненно, не мало передал из своего музыкального богатства местным племенам. Не говоря уже о так называемых обруселых тюрках и финнах Поволжья, на которых музыкальные приобретения должны были отразиться в полной мере, самые чистокровные татары, чуваши, мари, пермяки, мордва и пр., в силу житейских сношений с русскими, незаметно для себя, усваивали кое-что из русского музыкального творчества.

Влияя на музыкальное творчество поволжских племен путем непосредственных сношений с последними, русский народ влиял также путем христианизации этих племен и чрез школу. Обращение в христианство племен Поволжья началось с XI века. Усиливаясь в каждом следующем веке, христианизация в XVIII веке принимает массовый характер. Чуваши, мари, мордва, вотяки, пермяки, зыряне, стали почти целиком христианами. Через церковь в народную среду проникают новые мелодии и новые песни. Школа Поволжья, до XVIII в. исключительно церковная, знакомит местные народности с своими музыкальными ценностями. Просветитель зырян св. Стефан (XIV в.) научил их пермской грамоте, которую изобрел; „всем новокрещенным мужем и юношам и отрокам, младым и малым детищем заповеда учити грамоту часословец яве и осмогласник и песница Давидова, но и вся прочая книги, и в тех разбираше: овых в попы поставляше, овых же в дьяконы, другие же в подьяки, чтецы же и певчи, петие им перепевая и перелагая и писати научая их пермские книги". Они учили „друг друга грамоте, и от книг книгу преписующе, умножаху, исполняюще". [3]) Пение преподавалось в школах и поддерживалось церковною практикой. Согласно постановлению Стоглавого собора (1551 г.), все духовные

[1]) Акты юридические, изд. Археогр. Комиссиею. 1838 г. № 334. Ср. Акты Историч. т. IV, № 35.

[2]) Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. Спб. 1889, стр. 188—191.

[3]) Памятники старин. рус. литерат, т. IV. Спб. 1862, стр. 119 и далее.

лица, где бы они ни жили, обязаны были учить детей „грамоте, и писати, и пети“, „сколько сами умеют“. [1]) В XVII веке пение достигло высшей степени своего развития. В Казани имеются свои напевы. В это время пишутся руководства, грамматики, целая литература вокальной музыки; древнейшие более простые знамена приобретают разнообразную сложность, потом киноварные пометы. Особенной известностью пользовалась певческая грамматика Дилецкого. Певчие стали петь уже не по книгам, а по тетрадкам. Явились композиторы, писавшие не только для четырехголосных хоров, но на 8 и на 12 голосов, хорошо знакомые с теорией музыки итальянской. [2]) Общим завещанием песнотворцев, напр., Тихона Макариевского, Нижегор. уроженца, было:

„Твердо будет твое все благое дело,
„Иного себе веселия, кроме пения, не желай.
„Много хотящим пети разум свой открывай,
„А тьмою зависти таланта своего не покрывай.
„Умом своим вникати пению не ленися.
„Егда же достигнешь внимати пению ясно,
„Вельми храни чистоту свою опасно“. [3])

С XVIII в. в русское общество и школу проникает западно-европейская музыка светского характера. Власти, аристократия обязаны были не только сами полным вниманием к заморской новинке, но и распространять ее в народе. В то время, как воспитанники светских училищ преуспевали в музыке и танцах, ученики духовных семинарий, будущие руководители народа, „подвизались в вокальном искусстве“. [4]) По временам, напр., в Елизаветинскую эпоху, западно-европейская музыка допускала около себя чисто-народные песни, игры и развлечения. [5]) Поволжские народности, имевшие своих детей в школах светских и духовных, получили возможность ознакомиться с русской музыкой. В Казанских новокрещенских школах, семинариях, а с 1785 г., в главных и малых народных училищах, юноши обучались не только церковному пению, но и светскому. Своим пением они почтили высокую посетитель-

---

[1]) Стоглав. Казань. 1862. Стр. 12?.

[2]) Миропольский С. Очерк истории церковно-приходской школы от первого ее возникновения на Руси до настоящего времени. Выпуск III. Образование и школы на Руси в XV——XVII веках. Спб. 1895, стр. 59.

[3]) Игнатьев А. А., свящ. [Б]огослужебное пение православной русской церкви с конца XVI до начала XVIII века по крюковым и нотно-линейным певчим рукописям Соловецкой библиотеки. Казань. 1916 стр. 349—350.

[4]) Михневич Вл. Исторические этюды русской жизни. Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. Спб. 1879, стр. 150.

[5]) Там же, стр. 162.

ницу Екатерину II. В 1767 г. императрица была в Казанской новокрещенской школе. „Встречая свою гостью, все орды единогласно пели приличную к тому времени следующую песнь: Днесь благодать св. Духа нас собра и пр. Затем произносились приветствия на разных языках в стихотворной форме. В заключение была поднесена „Дедикация“ (посвящение), „кратким рифмом сложенная“, „в знак достодолжного благодарения“. [1])

Пение, главным образом церковное, было одним из важнейших предметов преподавания в Казанских новокрещенских школах. В характеристике чувашина Акима Данилова Ордекея, составленной учителем его, диаконом Мироном, сказано: „петь октоих, праздники, ирмолог и обиход всего года, и все, что до искусства церковника во всех потребах надлежит, тое хорошо и на гласы и по ноте; и наизусть довольно знает. Пишет скорописью хорошо, также и нотные для пения книги списывает исправно и весьма твердо“, Ноты были квадратные, линейные. „От скуки“ и Ордекей и его 8 товарищей„ пели церковное пение и честные псалмы“ [2]).

Наука конца XVIII в. подарила русскому обществу сборники народных песен. Таково было издание 1790 г. Львова, собравшего собственным „старанием“ значительное количество народных песен и посвятившего исследованию их характера и мелодий целый трактат. К тому же все собранные им песни положены на ноты тогдашним придворным капельмейстером Прачем [3]).

Русское школьное влияние на поволжские народности в XIX в. шло чрез училища министерские, приходские, удельные, волостные и частные. Пению здесь отводилась места не меньше, чем другим предметам.

Наука дает школе опыты разработки народно-песенного творчества. Сюда относятся „Древние российские стихотворения“, собранные (в 1768 году) Киршой Даниловым и изданные Калайдовичем в 1818 г., и целый ряд других работ. [4])

Со 2-й половины XIX века в Поволжьи начинается усиленное размножение школ. В школьную программу вводится пение не только церковное, но и светское. Допускается употребление чисто-народных песен с чисто народными мелодиями. Система нотописа-

[1]) Ильминский. Опыты переложения христианских вероучительных книг на татарский и другие инородческие языки в начале текущего столетия. Казань. 1883, стр. 341—347.

[2]) Никольский Н. В. Христианство среди чуваш среднего Поволжья в XVI—XVII веках. Исторический очерк. С 2 картами и рисунком. Казань. 1912. Стр. 134—135.

[3]) Михневич В. Очерк истории музыки в России. Стр. 279.

[4]) См. о них у А. Маслова. Опыт руководства к изучению русской народной музыки. Москва. 1911.

ния принимается цифирная. Это не исключало однако и употребления линейных нот—квадратных (обиходных) и круглых итальянских. Метода цифирная (Шеве) настолько понравилась народностям, что они пользуются ею для своих записей. С 1870 годов цифрами записывались народные мелодии чуваш, мари, вотяков, пермяков, мордвы и др. В этом деле особенное усердие проявили чуваши. Благодаря новой школе, в поволжских деревнях, наряду с одноголосным пением, стало раздаваться двухголосное и даже многоголосное. Скрипка, частию фисгармония, гармоника конкурируют с чисто национальными музыкальными инструментами.

В деле русского влияния на поволжские народности не последнее место заняли отделения Русского Музыкального Общества и других обществ в поволжских городах, напр., в Казани (с 1864 г.), Астрахани (с 1891 г.), Н.-Новгороде (с 1873 г.). В устроенные ими музыкальные училища и классы пения, наряду с русскими, поступали и поступают чуваши, татары, мари и другие, становясь впоследствии распространителями русского музыкального образования среди соплеменников. Это нужно сказать относительно Казанской музыкальной школы, музыкальных классов в Н.-Новгороде (с 1873 г.), в Пензе (с 1902 г.).

Наряду с русским влиянием, народности Поволжья испытали на себе влияние арабо-персидской музыки. С 922 г. ислам упрочивается в Поволжьи, сначала в Болгарском государстве, а потом, по преемству, перешел в Казанское царство, продолжал существовать и распространяться в Поволжьи и во время русского владычества в крае (с 1552 г.).

Первыми насадителями ислама в Поволжьи были арабские миссионеры. В 922 г. Болгарский царь Алмас принял ислам и с этого времени арабское пение раздается с высоких минаретов для призыва к молитве, производя, по описанию путешественников, странное, фантастическое впечатление, не лишенное своего рода прелести. [1]) Заунывностию, монотонною мрачностию отличается пение на похоронах. Весьма заметным отличительным признаком арабской музыки представляет обилие фиоритур, которыми разукрашены арабские мелодии. Фиоритура встречается в турецких песнях, характерное отличие которых заключается в частом употреблении чрезмерной секунды и чрезмерной кварты. Чрез арабов проповедников, законоведов, учителей и ученых арабская музыка является среди татар, башкир, киргиз и омусульманенной части чу-

[1]) Образцы арабской музыки см. в книге проф. Л. Саккетти—Краткая историческая хрестоматия с древнейших времен до XVII века включительно с приложением испанской школы. 2-е допол. изд. Спб. 1900, стр. 15, 16, 17, 157—158.

ваш, мари, кряшен, мордвы и вотяков. Эпоха, в которую началось это влияние, была эпохой расцвета арабской музыки. Багдад был тогда средоточием хорошей музыки. Из Багдада пришли и первые насадители новой музыки и новых музыкальных инструментов, как-то: лютня, канун (гуслеобразный инструмент), ребаб—струнный смычковый инструмент, скрипкообразный кеманге-а-гуц, духовые инструменты, напр., цалер или цурна (род гобоя) и ударные инструменты, напр., накари и дарбука (небольшой барабан). [1]).

Музыка, по убеждению арабов, „нежна как молоко, пламенна как вино, она приручает диких зверей и очаровывает человеческое сердце". „Кто не охотится, не любит, не содрогается от музыки и не восторгается запахом цветов,—тот не человек". [2]) Музыкант должен своей музыкой наполнять сердца мужеством и радостию, затем переходить к нежным, любовным звукам, далее, побуждать к танцам, наконец, убаюкивать своих слушателей и наводить на них сон. „Душа, приведенная музыкой в восторг, стремится к созерцанию высших существ, к общению с чистейшим миром, так что даже духи, омраченные греховностию плоти, готовятся ею к слитию со светлыми небожителями, стоящими у трона Всевышнего" [3]).

В столице Болгарского, а затем Казанского царства заводятся школы, где самое преподавание большинства предметов ведется нараспев. Усвоение пришлых напевов было обязательно не только потому, что учащиеся были мусульмане, но и потому, что их задача по выходе из школы состояла в насаждении мусульманской науки и пении среди простого народа. В татарских школах Казанского царства, по словам татарского историка, обучались татары, чуваши, мари, вотяки. По окончании курса учения, они должны были занять места муэззинов и имамов. [4]) Каждая мечеть должна была иметь при себе школу. И действительно, ни у одного народа в Поволжьи не было столько школ, сколько у татар. Затем, по количеству школ следуют: башкиры и киргизы. Каждая деревня, исповедывавшая ислам, обязывалась иметь и мечеть и школу. Влияние ислама на поволжские народности, а чрез него и арабской музыки, проникало в среду тюркских и финских народностей Поволжья также путем житейских сношений и соответствующей школьной литературы.

---

[1]) О музыке арабов см. у проф. Л. А. Саккетти—Очерк всеобщей истории музыки. Издание Бессель и К°. 3-е изд., испр. и допол. Спб. 1903. Стр. 22—29. Его же.—Краткая историческая хрестоматия. Спб. 1900. Стр. 13—20, 157—158.

[2]) Арабская поговорка.

[3]) Изречение арабской народной мудрости.

[4]) Абдул—Каюм - Насыров. Фа валих-уль джаляса. (Плоды собеседников). Казань. 1884, стр. 599 (книга на татарском языке).

IV.

Музыкальное и песенное творчество у поволжских народностей в настоящее время.

Зыряне и пермяки поют и играют на инструментах почти как русские. Национальное песенное творчество проявляется слабо. Инструментальная музыка находится под весьма сильным влиянием русской инструментальной музыки. Бесермяне в отношении вокальной и инструментальной музыки—полувотяки и полутатары (кряшен). Татаро-чуваши (Цивил. у.), за немногими исключениями, проявляют себя как чуваши. Мещеряки приближаются в музыкально-этнографическом отношении к татарам. Более или менее самостоятельны в отношении музыки и пения татары, кряшен, тептяри, башкиры, чуваши, мари (черемисы), киргизы, ногаи, вотяки и отчасти мордва.

Песни татар Казани и Казанского края делятся на протяжные—узункўй и скорые, плясовые—такмак. По строению своему они распадаются на простые и сложные. Простые не имеют никаких добавлений в виде запевов и припевов; представляют из себя или чистый узункўй или только такмак. Сложные песни состоят из соединения протяжных со скорыми, причем делятся на собственно песню и припев. 1-я часть сложной песни поется на один мотив, 2-я на другой.

Примеры татарских песен.

Протяжные (узункўй).

Тафтельская (без припева).

Умеренно.





1. Аркай кайла ийрдя(ай) ат уйнай Уйсу кайла йирдя тӧлкӧ уйнай.	1. На возвышенном месте резвится лошадь, а в долине играет лисица.
2. Аталардан бала яшлы калса,	2. Юноша, если останется после

Кöн итюкäйлярень кöнд‘ уйлай.

отца в ранних летах, заботится о каждом дне.[1])

Казанская плясовая песня (на скрипке).



Религиозного характера—мынажат (обращение к Богу).

Речитатив.



1. Бак - са - лар - да гöл - ляр бö - тяр - ме? а -



ра-сын-дан бöl-бöл ÿ-тяр-ме? Кор - шу - лар - да ка-лып сюз - ляш-мя



Гез! Хат - я - зып сюз - ляр бö - тяр - ме?

2. Ак кошкна бульш ÿсерд-идем ишек алдымда кюл булса,
   Сагынганда сайын кайтар-идем йир астындан јул булса.
3. Мяндянгня калган турсай атны, кадырсыз итеп жикмягез,
   Базарларга киткин башымыз тöгöl тиз каiтыр тип кöтмягез!
   Перевод:

В саду кончатся-ли цветы? между ними пролетят-ли соловьи? Не противоречьте мне! в письме нельзя передать всех мыслей. Если бы во дворе было озеро, я желал бы плыть лебедем,

---

[1]) Записана в Уфе С. А. Рыбаковым (музыка и песни Уральских мусульман. Стр. 73).

Когда соскучился бы, поехал бы домой, хотя бы дорога была под землей.

Гнедой моей лошади прошу часто не запрягать,
С чужой стороны моей головы домой скоро не ждать. [1])

Куплеты один с другим не имеют никакой связи, так что могут быть заменены другими или сокращены.

Текст и мелодия в татарских песнях независимы друг от друга. Один и тот же текст может исполняться на разные мелодии, и наоборот, одна и та же мелодия может исполняться на различный текст.

В исполнении песен заметно преобладание вибрации. Каждый переход с ноты на ноту, сопровождается руладами, которые составляют как бы один непрерывный ряд рулад.

Содержание татарских песен довольно разнообразно. Большинство песен посвящено любовным сюжетам. Таковы, по преимуществу, такмаки. В протяжных песнях (узункўй), наряду с любовью, поют о краткости жизни, о здоровьи и ценности его. Тоска по родине и тяжелая жизнь на чужбине являются темой солдатских песен. Из множества других тем можно указать еще на следующие: гнетущее влияние раздумья, горя, жалкое состояние бедняка, важность друзей, тяжесть разлуки, скоротечность времени и т. п. [2])

Русское влияне на тексте сказывается в употреблении русских слов.

Инструментальные мелодии татар не так многочисленны, как песенные. Сюда относятся плясовые мелодии и мелодии, представляющие варианты к песенным. Татары исполняют их на скрипке или гармонии, заимствуя их от русских.

Есть очень любопытные мелодии по своему ритму, с характером большой древности, архаичности.

Характерной особенностью татарских мелодий является известная глубина чувства и выразительность, которые проявляются в своеобразных звуках. Кроме этого, татарским мелодиям присущ характер древности. Здесь заметны следы древнегреческих ладов или, так называемой, китайской гаммы. Татарские мелодии почти совершенно не подходят под общеевропейскую гармонизацию. Ритм их двоякий: наряду с ровным в скорых плясовых песнях—такмаках, нередко употребляются триоли и фиоритуры, или фигуры вроде различных украшений: форшлаги, трели и т. п.

[1]) С. Г. Рыбаков. Музыка и песни Уральских мусульман с очерком их быта. СПБ. 1897. (Записки Академии Наук, т. II, № 2, стр. 53—54.

[1]) Ашмарин Н. И. Очерк литературной деятельности татар—мохаммедан за 1880—1895 г. Москва. 1901. Ряд очерков А. И. Емельянова в „Инородческом обозрении“ с 1912—1914 г. под заглавием: Обзор татарской неповременной печати.

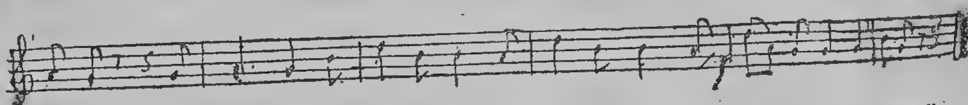
Кряшен и нагайбаки в музыкально-этнографическом отношении составляют почти буквальное тождество.

Кряшенские песни.

Умеренно.



Агы - дыль кай-ларнын яры биик яби-шип менар - ларта та -



лыёк Мыскингна джигит елы китты бирып кы - ты - лырга малыёк.

Перевод:

1. На реке Белой высокий берег, держаться за листья нельзя: нет тальника.

   Бедный молодец заплакал и ушел; дать ему нечего.

2. Когда зайдешь в лес—свисти, чтобы осиновые листья тряслись.

   Там, где ходишь, ходи хорошо, чтобы весь народ дивился (любовался).

3. На белой березке серая белка: „не поддамся на выстрел,“ говорит и прыгает.

   Белую рученьку положу на шею и расстанусь с тобой [1]).

Протяжная песнь бакалинских кряшен—нагайбаков (Уфим. губ.).

Не скоро.



Са - мо - вар - лар куй - дым Сай-лар ис - тым Таш та -

Замедляя.



рилка ту - лы бал - би - лен йан ду - сым.

---

[1]) С. Г. Рыбаков. О народных песнях татар, башкир и тептярей. (Живая старина, 1894 г., в. III и IV, стр. 353—354).

1. Самоварлар куйдым сайлар истым,
Таш тарилка тулы ба́лбилен, йандусым.
Бу дынйакайларны кутсан иды
Йанын танын сиган йарбилен, йандусым.

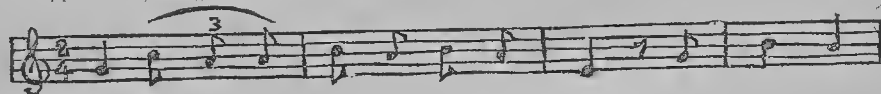
1. Я поставил самовар, пил чай,
Глиняная тарелка полна меду, приятель.
Чтобы так же сладко, как мед, жить мне
На этом свете с своей милой, приятель.

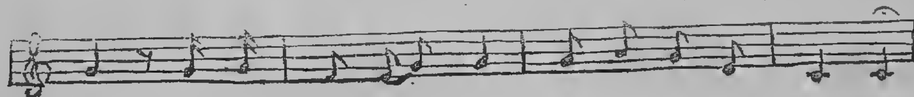
Музыка и песни их находятся под большим влиянием русской церковной и народной музыки. Музыкальные инструменты, которые употребляются у них, почти все русского происхождения: балалайка, гармония, гусли, скрипка, а также сыбузга (чибузга), татарский инструмент, на котором играют молодые парни на святках.

Тептярские песни отличаются от татарских тем, что каждая имеет свою мелодию. По характеру мелодии они делятся, как и татарские, на протяжные—узункӳй и скорые—кыскак (у тат.—такмак).

Песни распеваются на свадьбах, гулянках, в вечернюю пору. Большинство песен среди тептярей живет не более человеческого века; каждое новое поколение создает свой песенный цикл. Строфы состоят из 4 стихов. Рифмуются 2 и 4 строчки. Две пары стихов, иначе 2 полустрофы с рифмою называются куш (пара).

Вот образчик[1]) жалобной песни (мункӳй) тептяря.





1. Саграларга ук сыктым дау хай кискна:
Муиллак йафрак йаргандай кискна;
Буный гажап хайран ишляр булды?
Кайгы хасрят китмай хискна.

1. Я вышел на открытую степь:
Черемуха расцвела цветами;
Что за удивительные вещи, Боже мой, случились со мной?
Тоска-печаль не отходят от меня.

2. Карангы тўндä йуруганымдá:
Адаштырмай ирнын мижасы;
Адаштырмай ирьнын мижасы,
Адаштра дундя нужнасы.

2. Я гулял темной ночью:
Ведь межа не даст заблудиться;
Межа-то не даст заблудиться,
Да нужда мирская собьет с пути.

3. Кыркынгы киля тау буйлап,
Кара каз киля куль буйлап;
Бäним йуркайямны сары
Алды турли хасрят куп уйлап.

3. Полевой зверь идет по горе,
Казарки (гуси) летят вдоль озера.
От большого горя
Мое сердце наполнилось желчью.

4. Йаикайгна буйлап йуры тургас,
Усуридым сабак уйинына;
Инды аткайгнам бахиль бул дип.
Белякайлäрин салды муинны.

4. Идя вдоль реки,
Попал я на место, где играют чебаки.
„Прости теперь, батюшка“, сказал он (умирающий сын),
И положил руку на шею (обнял).

5. Ир кадырлары байлыкта;
Дундя кадырлары саулыкта;
Саулыкаим бäнин даулатым:
Бер Худаим удын йарылка.

5. Цена людей — в богатстве,
Цена жизни — в здоровье,
Здоровье — вот мое богатство:
Будь милостив ко мне, Господи!

6. Ниг' ауры икан был башым,
Ундап сулдап тарта куз йашым?
Турли хасрят уйны куп уйласам,
Дивуана булыр был башым.

6. Отчего у меня болит голова,
Из правого и левого глаза течет слеза?
Много будешь думать о каждом горе,
С ума сойдешь.

7. Йам бирьукайина мисал икан,
Йат илларда йангыз ташлауы;
Илы урамлардын бряу киля:
Мисли Абдылгафур атлауы.

7. Все равно, что свою душу отдавать,
Оставлять на чужой стороне (родственника);
По улице кто-то идет:
Походка точно у Абдылгафура (сына автора).

Исикайгнам китып бен утрам,
Хайран вуайран ишка аптрап:
—„Илама сана аткайгнам,
Шунда йазган бизгà туфырак“.

8. Теперь точно безумный я сижу:
Ошеломленный удивительным несчастием:
—„Не плачь, мой батюшка,
Бог велел мне на этой земле лечь“.

Кым айтыркай икан саламымды,

9. „Кто велел передать тебе мой поклон,

Аткайгнам килип итсин дип?

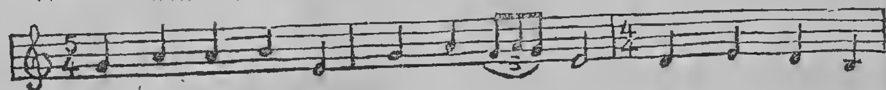
С просьбою, чтобы ты приехал, батюшка?“

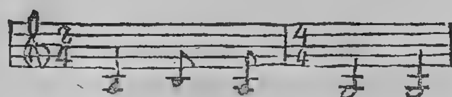
Бер Худаим бана́ йазган икан
Йангыз юрўп гумырын утсын дип.

(Отец) „Господь судил
Одному мне век прожить“.[1])

У з у н к ў й.

Довольно медленно.





1. Исырдым кайда бӓн бараим?
Искырдым дай кымга йараим?
Утыпкнай китты йаш гумырым:
Кайдан табып сатып алаим?

1. Опьянел я: куда пойду?
Стар я стар: для кого гожусь?
Прошла жизнь моя молодая:
Где найти и купить мне ее?

2. Китапларым китап истўндӓ.
Китапларым сталь истўндӓ;
Бӓнин халларымды кышы бильмяй:
Бенсаргайдым ўсь кюн исинда.

2. Книги мои на книгах,
Книги мои на столе;
Моего положения люди не знают:
Я пожелтел в три дня.

3. Саграларгȧ ўскӓн быр тиряк,
Йафаркай ирга тугуля;
Йакташим йок туганым бӓним:
Йуракайларым ўзюля.

3. В саду выросло дерево,
Листья его падают на землю;
Нет у меня ни земляка, ни родного:
Надрывается сердце мое.

4. Ӧт дилгалардын аша сыктым,
Икы кулкайма́ таш алып;
Кайтыр йулларма карай киттым:
Икы кузыкайима йаш алып.

4. Перешел я огненную речку,
Набрав в обе руки камней;
Посмотрел я на дорогу, по которой должен вернуться:
Заплакали оба мои глаза. [2])

---

[1]) С. Г. Рыбаков. Музыка и песни Уральских мусульман, стр. 199—200. Ср. О народных песнях татар, стр. 351—352.

[2]) С. Г. Рыбаков. Музыка и песни Урал. мусульман, стр. 201. Ср. Его же о народных песнях в Жив. стар. 1894 г., в. III и IV, стр. 352.

Такмак тептярский (по тептярски: кыскак).

Довольно скоро.



Иг-тай а-гай ар-ба-дын-да Йа-тып кал--ган бе-ри штан



А-дун-дя за-лю-ли, Йа-тып кал-ган бе-ри штан.

1. Игтай агай арбандында
Йатып калган бери штан.
Адундя залюли,
Йатып калган бери штан.
Штанына ник кайгырсын:
Фахарниса бик куштан;
Адундя залюли,
Фахарниса бик куштан.

2. Игтай агай бура бурай
Уйга тугуль килятkä,
Адундя залюли,
Уйга тугуль килятка.
Игтай агай йаш бисäсе
Фахарница билятка,
Адундя залюли,
Фахарница билятка.

3. Туркын туркын куйлар киля,
Агасында кара йок,
Адундя залюли,
Агасында кара йок.
Нихаль итсын Фахарниса
Алла кушкас сара йок,

Адундя залюли,
Алла кушкас сара йок.

1. В телеге дяди Игтая
Остались одни штаны,
Ай да люли,
Остались одни штаны.
О штанах ему нечего горевать:
Фахарница очень любезна,
Ай да люли,
Фахарница очень любезна.

2. Игтай рубит (лес)
Не на избу, а на амбар,
Ай да люли,
Не на избу, а на амбар.
Молодая жена дяди Игтая
Фахарница — блядь,
Ай да люли,
Фахарница — блядь.

3. Идут гуртом бараны,
Все белые, черных нет,
Ай да люли,
Все белые, черных нет.
Как же быть Фахарнице?
Так Бог судил, ничего не поделать,
Ай да люли,
Так Бог судил, ничего не поделать[1]).

[1]) С. Г. Рыбаков. Музыка и песни Урал. мусульман, стр. 207.

Башкиры употребляют песни татарские, вроде вышеописанных, но поют их на свои мелодии. Собственные песни башкир, которые весьма разнообразны, носят печать своеобразной поэтичности. Башкир поет на следующие темы: жизнь и смерть; юношеский возраст; добрачный возраст девушки; происхождение счастья; значение судьбы: то, чему она указала быть, отвратить нельзя; горести и лишения человека; гнет бедности, которая уничтожает радости и веселие; любовь к родине и тоска по ней на чужбине и т. п. Поют башкиры по вечерам, в лунные ночи и кончают около полуночи. В исключительных случаях пение продолжается за полночь; звуки башкирских песен полны мечтательности, стремления к чему-то далекому. Пение у башкир одноголосное; хоровое пение бывает чаще зимой, на вечеринках, свадьбах и т. п. Пение иногда соединяется с игрой на инструментах: на курае (свирели) и домбре—балалайке в 3 струны.

Делятся башкирские песни на проголосные—кўйляп и скорые—дженгыль-кўй.

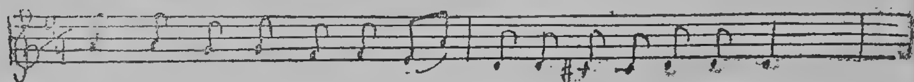
Пример длинной песни.



Ар - кай кай - ла ирьда(й) ай ат уй



най уй - су кай-лä ирь-да тюлькуй най



Ай хай аб - зы бикьчи бяр кашын сикирь тўпе - бяр



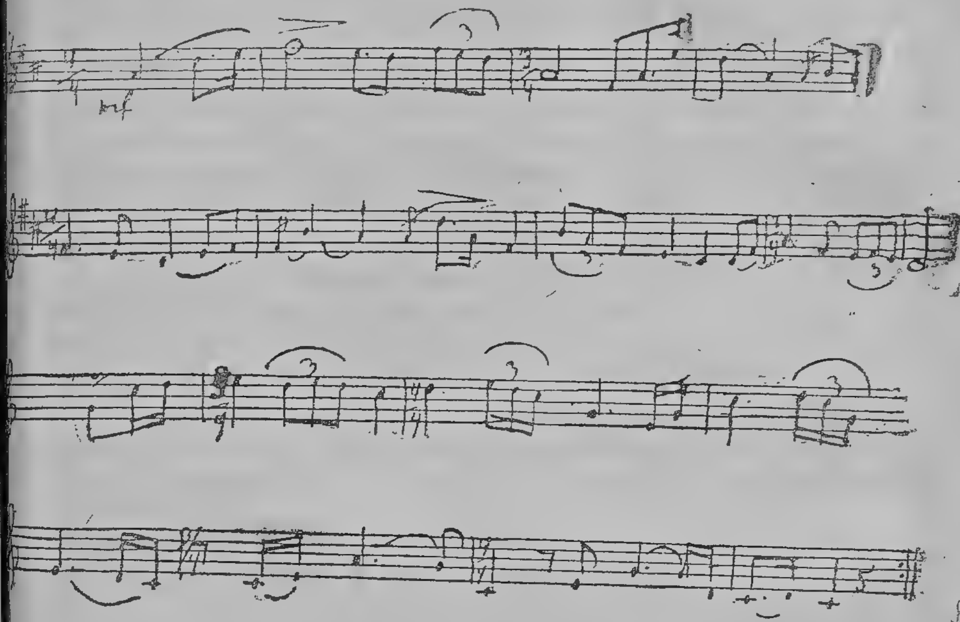
Ерлау - чи нун кунли булсын кутä-реб у-чеб(з)е - бяр

Перевод.

„На возвышенном месте резвится лошадь,
А в долине играет лисица.

Припев: Ай, братец, какой ты красавец,
Поводи бровями.
Чтобы исполнить желание (развеселить) певцов,
Выпей, подняв чашку".

Тартельская, не имеющая припева.



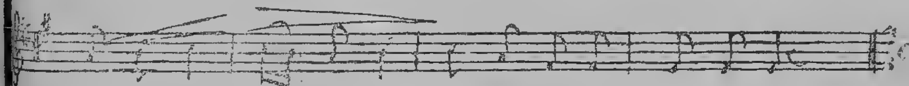
Пример скорой песни.

Скоро.



Ай хай аб-зы бикь чи бяр кашин сикирь тӳп(з)е-бяр

Припев.



Ай яный вай яный, кашин сикирь тӳп(з)ебяр.

Перевод текста:

1. Ах, братец, какой ты красавец,
Поводи бровями,
Припев: Ах, душенька, раздушенька,
Поводи бровями.

2. Чтобы удовлетворить желанию (развеселить) певцов,
Выпей, подняв чашку,
Ах, душенька, раздушенька,
Выпей, подняв чашку.

Характер башкирских мелодий значительно отличается от характера татарских. Внешне они более мелодичны и эффектны; от них веет какой-то особенной ширью и размашистостью; в них чувствуется какая-то особенная мечтательность, стремление к чему-то неопределенному. Ритм башкирских мелодий отличается большей ровностью, чем в татарских песнях. Кроме этого, они легче, чем татарские, допускают обычную гармонизацию.

Особенность башкирских мелодий, главным образом, инструментальных, состоит в употреблении необычных широких интервалов: секст, септим, нон; звукоряды их обыкновенно очень большие, переходя за пределы дуодецим.

Среди инструментальных мелодий есть плясовые и приуроченные к различным поэтическим сюжетам и сказаниям.

Мелодия, воспевающая красоты крутой горы Артылыш, около дер. Узунгуловой, Верхнеурал. уезда.



[1]

[1] С. Г. Рыбаков. Музыка и песни Урал. мусульман, стр. 135.

Мелодия, имеющая в виду подражание голубю.



[1])

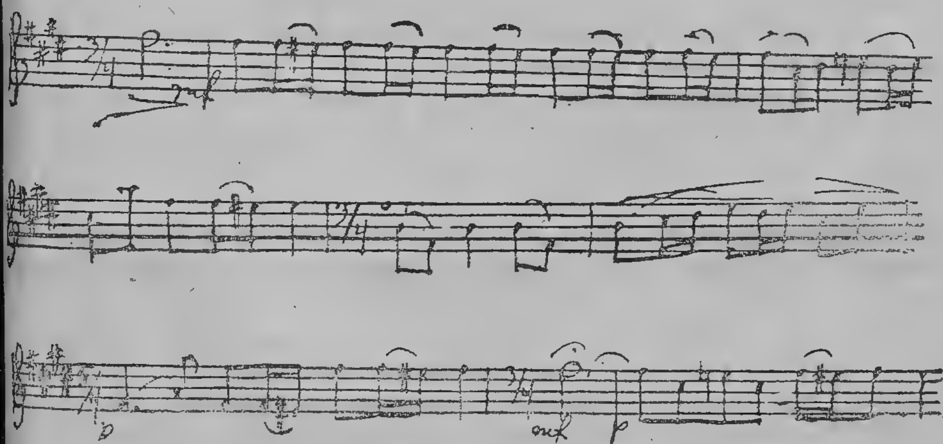
Плясовая мелодия.

Скоро.

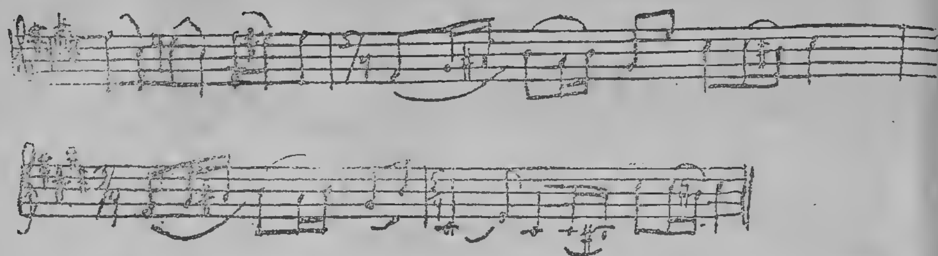


Мелодия, посвященная памяти доблестного башкирца—Калмантая, отличившегося во французскую войну (1812—1813 г.).

Не очень скоро.



[1]) С. Г. Рыбаков. Музыка и песни Урал. мусульман, стр. 139.



Помимо своих народных мелодий, башкиры играют на кураях и русские песни, напр. „Чижик“, „Вдоль да по речке“ и др., что является признаком русского влияния на башкир.

Чувашские песни[1]) являются отражением миросозерцания народа, его заветных дум и желаний; темы чувашских песен: местная природа гармонирующая с чувашским унылым характером, своеобразные формы общественных отношений, незначительный круг привязанностей и т. п. Чуваши поют на свадьбах, на пирах, в благодарность за угощение и пр. Многие праздники послужили поводом к составлению особых песен. Так, на масляной неделе, ребятишки встречают масляницу следующей песенкою:

Пришла масляница, рот полон блинов,
Пришло катанье; карман полон пряников.

Благие пожелание в рождественский праздник выражаются особыми песнями.

На пасхе верховые поют, высказывая свою радость, но вместе и горе праздника: три дня показались только за один день. Радуясь пляшем, как нам определено.

Песни поются чувашами обоих полов и всех возрастов. К людям мрачным чуваши обращаются так:

Что вы не поете, не ведете беседы?
Неужели думаете, что век придет дважды?
Если и придет, то не для нас,
А придет для мира.

Характерную особенность чувашской поэзии составляет богатство сравнений. Значительная часть песен состоит из двух частей, дающих как бы сравнение двух явлений

„За черным лесом выпал снег,
„Там черная куница проложила след;
„Не нужно следить по следу черную куницу,
„Не должно порочить имени отца и матери.

---

[1]) Мелодии чувашских песен имеются у Мошкова – Материалы для характеристики музыкального творчества—в Изв. О. А. и Э. т. XI, а также в издании Образцы мотивов чувашских нар. песен, в. I, II.

Живя простою жизнию, близкою к природе, чувашин св язан последнею какими-то непонятными для наблюдателя узами; в его певах видно, что он чувствует с нею какую-то солидарност ь, лю- т ее как существо одухотворенное, понимающее его нуж ды:

„На радость черного Семена „Колышется черн ый лес,
„Волнуется полевой хлеб, „На радость черн ому лесу
„На радость полевому хлебу „Волнуется черн ый Семен.

Верование в заранее предназначенную каждому у часть со- вляет не случайный мотив в песнях, но есть неч то опреде- вшееся.

Родственные отношения оставили в песнях сво й глубокий д. Чувашин очень нелегко растается с родными:

„Мы не русские и не татары,
„Чтобы ездить по большим дорогам".

Опасение оставить родную семью, селение, страх пред тем звестным, которое ждет его на чужбине, пород или целый ряд ливных рекрутских песен. Главное содерж ание их таково. лодой рекрут приходит в отчаяние: его от рывают от своей ревни, дома, родных, товарищей, всего, с ч ем он сжился, без ему жизнь не в радость.

В песнях чуваш проскальзывает иногда сознание того, что них есть что-то свое, свои особенности, о ригинальные расовые ы. Отношения к своим, особенно родстве нникам, самые светлые илые. „Отец и мать души свет", говор ит чувашская песня. В своей песне чувашин гордится т ем, что, хотя на своем ему приходилось бывать в разных обстоятельствах и под- иться всевозможным случайностям, он всетаки не навлек бес- ия на свою семью.

Родные, друзья, по описаниям песе н, гораздо лучше, чем все льные.

„Много в табуне добрых кон ей,
„А не сравниться им с тем конем, что на лбу звездочка;
„Много в нашей деревне до брых людей,
„А не сравниться им с ми лыми друзьями."

Среди „добрых людей", котор ых чувашин воспевает, почтенное занимают старики, как хран ители преданий народной мудро- и старины:

„Вышел я за околицу, накосил сена,
„Не зная, что были ту т ягодные цветы.
„Вошел я в дверь и пошутил,
„Не зная, что были тут старики;
„Еслиб знал, что старики были,
„Снять бы шапку, да поклониться."

Свадебный ритуал заключает сотни песен, которые поются невестой, замужними женщинами и парнями поезжанами.

В общем чувашское песенное творчество замечательно своею мягкостью тонов, любовью и сильным чувством. В своей песне чувашин поднимается до истинно-гуманных взглядов на жизнь, углубляется в себя самого, в свой внутренний мир и рассматривает философски то, что его окружает. Он живет не только настоящей минутой: неизвестное будущее часто заставляет его призадумываться; его возмущает людская несправедливость; он горюет о трудных временах, которые приходится переживать.

„Улица широкая, дорога черная:
„Кто увидит, как мы пойдем?
„Время тяжелое, люди дурные:
„Кто будет плакать, если мы не поплачем?“ [1])

В метрике чувашских песен можно наблюдать все три вида стихосложения: силлабический, метрический и тонический. В песнях свадебных, хороводных, посиденочных, рекрутских главное внимание обращается не на размер, а на одинаковое количество слогов во всех стихах: по 7, а иногда по 8 слогов в каждом стихе. Для признания стихосложения метрического дают основания слоги долгие и короткие и правильность чередования их в чувашских песнях. Следы тонического стихосложения можно видеть из следующих примеров:

1. Ҫăлтăр виттĕр ҫол корнаĭ
Епĕр кайас ҫол мар-ши? } хорей.

2. Ямб с анапестом:
Ăтте туйа кай терĕ
кĕпер орлă каҫнă ђох
путек пек выђас каҫ терĕ

3. Ай ĕҫрĕмĕр, ай ҫирĕмĕр
Сăпаҫипах ай хоҫине } Чистый 4-стопный ямб.

Наиболее распространена 2-я форма стихосложения.

Чуваши поют свои песни не только в одиночку, но и хором; любят смешанные хоры из мужских и женских голосов. Различаются малые и большие хоры (Козмод. у.)

По темпу чувашские мелодии можно разделить на скорые и протяжные. Протяжные песни переполнены триолями и аччиакатурами.

В деле ритмики чувашских мелодий обращает на себя внимание дробление темпа на три части в отличие от русских народных мелодий, где преобладает дробление темпа четное, на две и на четыре части. В громадном большинстве чувашских мелодий господ-

[1]) Ашмарин Н. И. Очерк народной поэзии у чуваш. (Этнографическое обозрение, 1892 г., № 2—3, стр. 63—64.

твует пятитонный звукоряд, китайская гамма [1]). Инструментальная узыка чуваш более разновидна, чем у других народностей Поолжья. Чуваши играют на гуслях (кĕсле), скрипке (купăс), на алалайке (тумра), гармонике (кармани, вархан), на волынке (шăпăр), а простых дудках с 5 дырочками (шăхлиҫă), на берестяном паушьем роге. Самый любимый из всех этих инструментов у чуваш -гусли. На нем играют не только мужчины, но и женщины. Чуаши чужды предрассудка, который запрещает женщине игру на узыкальных инструментах у других народностей Поволжья.

Производство гуслей развито в Козмодемьянском и Ядрин. у. азанской губернии. В довоенное время нередко можно было аблюдать сбыт этих гуслей чувашами в магазин Кюнстлера в Казани.

Для музыки инструментальной чуваши любят сходиться вместе составлять нечто вроде оркестра. Иногда они с'игрываются на сех своих инструментах, составляя таким образом оркестр из пуыря, гуслей, гармоники, балалайки, скрипки и барабана. Чаще сего для оркестров встречаются сочетания из нескольких скрипок, армоний и гуслей.

Киргизскос песенное творчество очень велико. Киргиз любит поэзию. В поэтические образы и картины он зачастую облекает амые обыденные мысли. Сюжеты заимствует отовсюду. Ширь степей, изнь скотовода, жизнь аула, семейная обстановка, родовые связи т. п.—все это является предметом песенного творчества киргиз.

Из древних поэтических произведений киргиз должна быть тмечена поэма: „Кузу Курпеч и Баян солу“. Здесь описывается троательная любовь и страдания влюбленных.

Есть у киргиз певцы—ульгенчи и певцы—акын. Первые поют тарые чужие песни, вторые—певцы-слагатели. Знаменитейшие евцы-слагатели новейшего времени: Урунбай, Наурузбай, Байурад и Ногайбай.

Певец по профессии называется ойлянчи. Он поет свои песни од аккомпанимент двухструнной домры, род балалайки, или трехструнного инструмента, вроде гитары. Ойлянчи—желанный гость а всяком собрании. Состязание певцов в импровизации и остроумии—лучшее увеселение для киргиз.

По словам А. С. Фаминцына, в бо́льшей части песенных напевов киргиз заметны, если не вполне точное соблюдение пятитоового звукоряда (китайской или шотландской гаммы), то, по крайней мере, несомненные следы влияния этого звукоряда на остав мелодий.[2])

[1]) В. А. Мошков дает образчики на все виды китайской гаммы (Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казан. Унив., т. XI, стр. 44, см. №№ по указаниям примечаний).

[2]) Фаминцын А. С. Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе. Спб. 1889. Стр. 63.

В киргизских народных мелодиях часто встречаются триоли и аччиакатуры. Как и у чуваш, в мелодиях киргиз преобладает дробление темпа на 3 части.

Мари, как и чувашин, любит пение и музыку,[1]) поет и играет очень много. Все важнейшие случаи жизни сопровождаются пением и музыкой. С'ехавшись, допустим, на святках, мари начинают петь монотонные, большею частью импровизированные песни, смысл которых состоит в том, что они оплакивают свое положение, свое материальное положение. Мари нередко берет темой для своей песни вопрос о кратковременности земной жизни:

„Зашел я в лес, заблудился.
„И положил приметы на листья.
„Листья, падая, не делаются землей.
„Этот мир для нас не вечен.
„Запел я песню со звоном, как от колокала.
„С шелестом кленовых листьев.
„Зачем нужен для пения язык,
„Когда он предназначен в глине истлеть?

Свадьба служит предметом для очень многих песен.

„Идет свадьба, идет шум (говор, толки).
„Необходимо полтора пуда мяса",
„Чтобы сварить полтора пуда мяса.
„Нужно полторы саней дров.
„Полосой—полосой облако собирается.
„Думаешь-ли, что не подождав он уйдет?.
„Приехавший взять на свадьбу человек,
„Думаешь, оставит тебя не взявши." [2])

Есть у мари песни солдатские, религиозные, пирушечные, поминальные, величальные и др.; заслуживают внимания песни недовольных судьбой.

„Если бы знал, что вода так глубока,
„Не сел бы я в лодку".
„Если бы знал, что жизнь так тяжела,
„Не родился бы я от матери.
„Взошел я на вершину горы.
„Посмотрел на поверхность вселенной.
„Поверхность вселенной об'ята дымом—паром.
„Окружность наших глаз об'ята слезами[3])."

---

[1]) Образцы мелодий см. в книге В. М. Васильева—Сборник марийских песен. Казань. 1920.

[2]) Аптриев А. Сборник черемисских песен, записанных в разных селениях Бирского и Сарапульского уездов в 1905—1907 годах. Русский перевод, исполненный В. М. Васильевым. Казань. 1908. Стр. 6—8.

[3]) Там же, стр, 19—20.

По форме марийские песни представляют 4 стиха; по содержанию первые два стиха изображают картину из природы, окружающей обстановки или из жизни животных и растений, а последние две—картину из жизни людей и, большею частию, аналогичную с содержанием первых двух стихов.

Часть песен подходит под тоническое стихосложение. Но в большей части песен, особенно восточных мари, стихосложение силлабическое.

Белые стихи встречаются редко; чаще употребляются стихи рифмованные.

По наблюдениям Риттиха, мотивы марийских песен менее певучи, чем чувашские; зато переходы от ноты к ноте более резки. У них нет рулад, но есть носовые ноты, которых вовсе не существует у чуваш. Происхождение этих нот следует приписать общеупотребительной песни без слов, которая сопровождает мари во всех случаях его жизни.[1])

Все эти заключения Риттиха новейшими наблюдениями опровергнуты.

Мотивы восточных мари состоят из двух колен, причем второе повторяется два раза.

Мотивы луговых мари состоят из четырех колен. Мотив начинается непременно с высокого звука и кончается тем же звуком октавой ниже. В построении мотивов наблюдается следующее правило: 1 и 3, 2 и 4 колена, за исключением высоты тонов, во всех прочих отношениях совершенно тождественны.

По своему внутреннему достоинству мотивы восточных мари, особенно старинные, полны чисто национального содержания. Мотивы луговых мари в этом отношении стоят несколько ниже [2]).

Аккомпанируют мари больше на скрипке или гуслях. Бывает музыка, составленная из барабана, гуслей и пузыря, под такт которых на вечеринках хлопают в ладоши и пляшут, то девицы, то парни, сводя то носки, то каблуки и разводя руками, иногда кружась на одном и том же месте [3]).

Вотяки в музыкальном творчестве уступают всем названным выше народностям. Песни их слабы и немногочисленны. Мотивы разработаны однообразно.

---

[1]) Риттих А. Ф. Материаы для этнографии России. Казанская губерния. ч. II-я. Казань. 1870. Стр. 185.

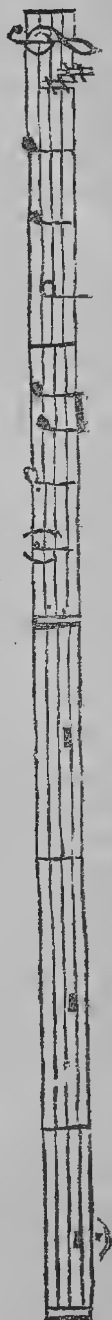
[2]) Васильев В. М. О характере и строе черемисских песен (Известия Общ. А. И. Э. при Каз. Унив., т. XXIV, вып. 6, стр. 585—587).

[3]) Риттих А. Ф. Материалы для этнографии России. Казанская губерния. Ч. II. Казань. 1870. Стр. 185.

Вот один из них.







Аккомпанимент песне почти не принят. Своих музыкальных инструментов не употребляют. Русская гармоника и балалайка, чувашский пузырь—вот те инструменты, которыми пользуются вотяки в необходимых случаях.

Из свадебных песен вотяков мы можем привести следующие:

„Мы взяли красную манишку.
„А сами оставили черную.
„Мы отдали со шляпу,
„А взяли с целый сундук.“ [1])

Или: „Мы приехали к вам на коне,
„Подобном красному петуху;
„Лучше небесной радуги наши оглобли,
„Медью убран наш хомут.
„Мы приехали в санях блестящих
„Не хуже ваших зеркал.
„Наши подушки подобны крылу снегиря,
„Мы приехали с дугою, оправленною в медь,
„Наши седелки сделаны на подобие небесной птицы.
„Я приехал к вам, нарядившись, как прелестная кукла“.

Песня о горькой судьбе также чужда поэтических красок.

„Холодно, холодно моим ногам,
„Прозябли они, как гусиные лапы.
„Будущею зимою я сострою себе новую избенку.
„Поехал я в Мензелинск, встретил я своих сыновей,
„Но не в пользу мне мои дети стали:
„Злосчастное тело их пошло на моление черемисов.
„Хоть на майоров день надень мою шубу,
„А хочу иногда табани я печь,
„Да некому мне их испечь,
„Под горой я пошел и по горе пришел.“ [2])

Мордва в музыкальном отношении находится под сильным влиянием русских. Только жители Пензенской, Тамбовской и Уфимской губерний отчасти обнаруживают признаки самостоятельного творчества. [3]) Мордовская песня состоит из многих куплетов. Обыкновенно 1-й куплет—четырехстишие, а все остальные—пятистишия. Мордва поет о прошлых временах; сохранились очень ценные для на-

---

[1]) Риттих А. Ф. Материалы для этнографии России. Казанская губерния. Ч. II. Казань. 1870. Стр. 214.

[2]) Б. П. Материалы для изучения народной словесности вотяков (Этнографическое обозрение, 1892 г., № 4, стр. 175—176).

[3]) Евсевьев М. Е. Образцы мордовской народной словесности. Выпуск 1. Мокшанские песни. Казань. 1897. Шахматов А. А. Мордовский этнографический сборник. Спб. 1910.

уки песни исторические; поет о своем настоящем, разсказывает о невзгодах своей жизни, о семейной жизни, о жизни общественной. Довольно обычным сюжетом для песен является воинская повинность, которая разлучает мужа с женой, лишает семью работника и, таким образом, подрывает домашнее хозяйство.

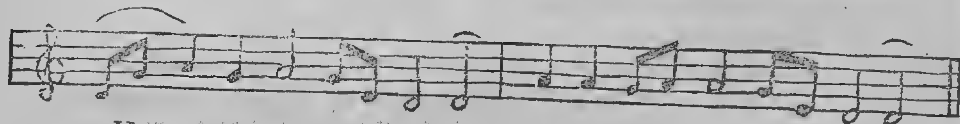
Мордовская песня полна житейских картин. Вот одна из них. Поехала Анна в „гости гостить". Гостила неделю, другую, а „на третьей голову свернула,—себя погубила". Тимкай решил с'ездить к ворожее.

„Деревней ехал—он, лежал и плакал,
„Он лежал и плакал—за сердце хватался,
„Полем ехал он, плясал и пел,
„Лесом ехал—соловьем свистал.
„Так приехал он в Поникедовку." [1])

Из мордовских песенных мотивов в печати появлялось очень немного[2]). Десятки других пока хранятся на восковых валиках у собирателя их М. Е. Евсевьева, почему очень трудно судить о мордовской народной музыке в целом.

Свадебные мотивы являются отражением этнографических особенностей мордвы. Свадьба является своего рода состязанием рода жениха и невесты. Один мотив громогласный и торжественный; им поет сваха, как предводительница партии победителей, и весь род жениха.

Медленно.



На совершенно другой мотив причитает невеста и ее сторонницы—урьнима вальгей—голос причитаний или тейтерькс чинь вальгей—девический голос.

Протяжно.



[1]) Евсевьев М. Е. Образцы мордов. нар. слов., стр. 5.

[2]) Евсевьев М. Е. Мордовская свадьба (Живая старина, 1892 г., в. II, стр. 100, 101, 104). Шахматов А. А. Мордовский этн. сборник.

3-й мотив, это тот, которым поют девушки из партии невесты, катавшиеся на лошадях женихах. В словах этой песни выражается благодарность свату за лошадей, сани, возжи;

„Спасибо, за людей нас счел,
„Спасибо, как людей нас почтил".

V.

Ближайшие задачи музыкальной этнографии относительно поволжских народностей.

Значение музыкального и песенного творчества народностей Поволжья для их культурного развития. Необходимость всестороннего изучения этого творчества, по предположениям Московской музыкально-этнографической коммиссии. Местные дополнения к предположениям коммиссии. Способы изучения краевого музыкального и песенного материала: маленькие коммиссии по национальностям, кружки любителей музыки и пения в поволжских деревнях.

Музыкально-этнографическое самообразование. Пути для этого: изучение печатной литературы, изучение на местах сырого материала, музыкально-этнографические общества.

Значение всех перечисленных видов музыкально-этнографического творчества для народностей Поволжья громадное. Выражая чувства поволжан, музыка так же не отделима от них, как и словесное творчество, и так же необходима им, как слово для приобретения культурных богатств извне. Лишить поволжан омузыкаленной речи значит то же, что уничтожить в них самую душу, превратить их в полусущества. И если опытный педагог не решится пользоваться для просвещения народных масс чуждым для них языком, то и опытный музыкант не будет чуждаться народной музыки, а, наооборот, на основе ее построит дальнейшее музыкальное развитие соответствующего народа. Поэтому вполне правильно поступали те, которые настаивали на изучении народной музыки и в музыкальных обществах и в музыкальных училищах.

Московская музыкально-этнографическая комиссия в 1906 году наметила следующую программу по народной музыке в консерваториях и музыкальных училищах.

1. Значение народной музыки для самого народа, для искусства и для науки (Вступительное чтение).
2. Анализ текста народных песен и связь текста с музыкой.
3. Ритмика народных песен.
4. Строй народных песен.
5. Мелодика в народных песнях.
6. Гармония и контрапункт в народных песнях.
7. Форма народной песни.

8. Народные музыкальные инструменты и инструментальна музыка.

9. Отношение народной музыки к художественно-музыкально творчеству.

10. Связь народной песни с церковным пением.

11. История развития народной песни и музыки.

12. Отношение русской народной песни к песням други племен России и вопрос о взаимном их влиянии.

13. Сравнительное изучение русской народной музыки музыкой других народов земного шара[1]).

Все это, конечно, должно быть принято полностию в Каза ской центральной восточной музыкальной школе, применительно народной музыке народностей Поволжья. К этому можно было б разве еще прибавить изучение языков Поволжья, истории и этн графии финских и тюркских племен Поволжья.

Само собой понятно, что школа не достигнет своей цел если не поставит своею главной задачей подготовку опытны музыкантов—этнографов.

В работе их должно быть три главнейшие стороны:

а) Практическая—собирание и записывание материалов, б) т оретическая — систематизация материалов, выяснение принцип построения народной песни и в) наконец, художественная—худ жественная обработка народных песен, переложение их для пени хорового пения с аккомпаниментом фортепиано и других видов и полнения.

В единении с Обществом археологии, истории и этнограф при Казанском Университете, Северо-Восточным Археологически и Этнографическим Институтом Казанская центральная восточна музыкальная школа должна неуклонно идти к научной разработ всего того, творцами чего были и есть народы Поволжья. Для это она составляет особую музыкально-этнографическую комисси или комиссии и привлекает к делу собирания сотрудников из ли близких к народу. Из каждого такого ядра постепенно развивает сплоченный кружок, который внимательно обследует свой райо область или уезд со стороны музыкально-поэтического творчест Кружок способствует развитию на местах районных обществ и союзов любителей народной музыки. Мелкие ячейки, под руково ством опытного музыканта—этнографа, добывают материал, пер дают его для обработки Казанскому Центру, а этот в свою очере действует совместно с Московской и СПБ. песенными комиссиям

[1]) Записка о введении преподавания народной музыки в консерватория музыкальных училищах. Москва, 1906, стр. 3. Труды этнограф. отдела Общ. любі естеств., антроп. и этногр., т. XV, приложение, стр. 66.

В указанном направлении Казанская школа уже кое-что сделала, но еще больше предстоит ей сделать.

Восточная музыкальная школа, вводя сравнительное преподавание народной национальной музыки с изучением музыки других культурных народов мира, имеет своей задачей восполнить тот существенный пробел, который замечался в рациональной постановке музыкального образования и тем самым оказать содействие в под‘еме общей музыкальной культуры, совмещая в себе учебное заведение и научную школу во французском значении этого слова (т. е. как ученое учреждение, изучающее известный материал, известный вопрос). Школа постепенно будет вводить умение записывать народные песни с голоса и фонографом, изучение теоретических основ народной музыки, ее мелодии, гармонии и ритма и других элементов, искусство сочинять произведения в народном духе; обработку народных произведений общими приемами для хора и оркестра; изучение отношения их к музыке русского и других народов, изучение литературной стороны народных песен и умение переводить их на русский язык с возможным сохранением особенностей. Для сравнительного изучения творчества, как отдельных наций, равно как и творчества всех вместе, школа вводит науки, имеющие характер востоковедения, т. е. предметы тюркологии, финнологии и монголоведения. В дальнейшем школа наметила экскурсии с учащимися для слушания и записи на местах вокальных и инструментальных исполнений; подготовку учащихся к деятельности инструкторской по организации народных хоров и оркестров, устройство показательных концертов, сцен из народной жизни, воспроизведение обряда и празднеств с пением и музыкой и поездки по городам и селам для демонстрации.

Приложения.

I.

Указатель литературы по музыкальной этнографии.

Ambros A. W. Geschichte der Musik. 1862—1868.

Владимирский А. О законах музыкальной гармонии и национальных инструментах. (Сборник антроп. и этногр. статей о России. М. 1868).

Гречанинов А. Мусульманские песни. (Обработаны татарские, башкирские, и др., собранные С. Рыбаковым).

Данилов К. Древние российские стихотворения. 1878.

Gmelin J. G. Reise durch Sibirien von dem Jahre 1740 bis 1743. 1752. III, S. 522, Beil zu S. 370, 522. Нотные примеры: татарские песни: чацкайцев и согайцев.

Записка о введении преподавания народной музыки в консерваториях и музыкальных училищах. М 1906.

Карасев П. П. П. Сокальский и его работы в области изучения русской народной песни (Этнографич. обозрение 1912 г., № 3—4, стр. 70—89).

Кашкин Н., проф. Очерк истории русской музыки. Москва. 1908.

Кленовский Н. Этнографический концерт. (Сборник песен русских, славянских и различных народностей России).

Линева Е. Э. Всеобщая перепись народных песен в России. Москва. 1914.

...нев **А. Л.** Руководство к пользованию фонографом при записывании народных песен. М. 1914.

...паев **И.** Музыка на Всероссийской выставке в Нижнем-Новгороде. СПБ. 1897.

...слов **А. Л.** Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском Этнографическом Музее в Москве. С 137 рисунками в тексте и 3 таблицами. М. 1909.

...зыкальное образование. Журнал за 1886 г. № 26—28. Об Кит. гамме в рус. нар. музыке П. П. Сокальского.

...равьев. Путешествие в Туркмению и Хиву. 1822 г. (О Домре у киргиз).

...слов **А.** Опыт руководства к изучению русской народной музыки. М. 1911.

...слов **А. Л.** Библиографический указатель книг и статей по музыкальной этнографии (Труды Муз. Этн. Ком. т. I, стран. 536—543; т. II, стр. 397—400).

...шков **В. А.** Труба в народных верованиях (Живая старина. СПБ. 1900 г. в III, стр. 297—352; вып. IV, стр. 451—524).

...юв **К. А.** Зыряне и зырянский край. (Известия Общ. Любителей Естеств., Антроп. и Этнографии, т. XIII, в. 2, стр. 52—57, 65—67).

...валов **Н. И.** Музыкальные духовые инструменты русского народа. СПБ. 1907.

...валов **Н. И.** Варган (Известия СПБ. Общества музыкальных собраний, 1903. Окт.—Ноябрь).

...ухов **М.** Систем. опис. народных инструментов музея СПБ. Консерватори, 1892.

...грамма для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов. М. 1906.

...баков **С.** О народных песнях татар, башкир и тептярей. (Живая старина, 1894 г., в. III—IV, стр. 325—364).

...баков **С.** Отчет о поездке к киргизам (Живая старина).

Риман Г. Катехизис истории музыки. Ч. 1-я история музыкальных инструментов, история звуковой системы и нотописания. Перев. с немецк. проф. Н. Кашкина. М. 1896. Ч. II. История музык. форм. Пер. проф. Кашкина. М. 1897.

Риман Г. Музыкальный словарь. Перевод с 5 немец. издания Б. Юргенсона, дополненный русским отделом. Перевод и все дополнения под редакцией Ю. Энгеля. М. 1901. (имеются ссылки на русские и иностранные источники).

Саккетти Л. А., проф. Очерк всеобщей истории музыки. 3-е издан., испр. и дополн. СПБ. 1903.

Саккетти Л. А., проф. Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVII века включительно с приложением испанской школы. 2-е допол. изд. СПБ. 1900.

Сокальский П. П. Русская народная музыка. Харьков. 1888.

Труды музыкально-этнографической комиссии. т. I М. 1906; т. II, М. 1911; т. III, М. 1907; т. IV, М. 1913.

Указатель по муз.-этн. литер. см. Маслов, Михневич, Wallaschek, Риман, Никольский.

Указатель иностранной музыкально-этнографической литературы можно читать в книге Wallaschek'a Anfänge der Tonkunst Leipzig. 1903. S. 314—340.

Укатель источников **Михневича**—История музыки в России, называет 304 источника (Михневич, стр. 353—359).

Фаминцын А. С. Домрà и сродные ей музыкальные инструменты. СПБ. 1891.

Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПБ. 1889.

Фаминцын А. С. Гусли русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. СПБ. 1890.

Fétis F. Flist. gén de la mus. II, p. 351 et suiv. Об арабской музыке и ее распространении.

Шиллинг. Музыкальная энциклопедия (Schilling. Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft. 1876. t. I—VI.

Энциклопедический словарь, изд. Брокгауза и Эвфрона. СПБ.

Эйхгорн **А. Ф.** Полная коллекция музыкальных инструментов народов центральной Азии. СПБ. 1885.

Эпштейн Э. О музыкальном воспитании юношества. Указания для родителей и воспитателей. Перев. с немец. Фехнера. СПБ. 1897.

Weitzmann **C. F.** Volksmelodien: II. Finnen, в Neue Zeitschrit für Musik. 1851. № 20—22.

Янчук **Н. А.** О собирании народных песен и организации песенных коммиссий. Москва. 1914.

II.

Музыка и пение мелких народностей.

(Постановления с‘езда М. Нар. в мае 1918 года).

1. Каждая народность имеет присущую ей музыку и пение, каковые являются отражением народной души.

2. Внутри каждой народности есть стремление понять и обнять родную музыку и пение.

3. Чтобы это стремление не приняло уродливых форм, необходимо организовать музыкально-певческие курсы в деревнях, которые под руководством специалистов могут это дело повести должным образом.

4. Каждый только что сорганизованный кружок, народный хор или оркестр должны действовать на основании определенного устава.

5. Кружок или общество должны иметь опору в виде связи с какой-нибудь организацией: школой, семинарией, театром и особенно народным домом, одним словом: иметь определенные центры большие и малые, откуда должно идти руководство музыкально-певческим делом среди населеня.

6. В первоначальном оборудовании певческих и музыкальных кружков принимают участие самоуправления, а также и казна.

7. В местности, где наблюдается повышенный интерес к музыке и пению, где существует для этого благоприятная среда, самоуправления отправляют временных инструкторов пения и музыки, какие всегда найдутся среди учителей, псаломщиков, городских интеллигентов и поручают положить начало в тех или иных пунктах хору или оркестру.

8. В целях улучшения и руководства дела должны быть устраиваемы ежегодные летние 4—6 недельные курсы (музыкально-певческие) для деревенских деятелей, главным образом, инструкторов.

9. Местные самоуправления должны позаботиться об организации складов для нот и музыкальных инструментов в целях своевременного снабжения ими музыкально-певческих кружков.

10. Должны быть основаны музыкально-певческие фонды при каждом местном самоуправлении, куда ежегодно отчислялся бы определенный % с общей доходной сметы самоуправления.

11. Каждое самоуправление, приобретая для склада народные певческие хрестоматии, листки и книжки, вместе с тем озабочивается изданием типичных для каждой данной народности мелодии, как в чистом, так и в гармонизированном виде.

12. В целях лучшего и скорейшего собирания и издания народных песен и мелодий губернские и уездные самоуправления или союз тех и других приглашают специалистов-ученых, снабжают их фонографом, субсидируют и направляют для работ в соответствующие районы.

13. Собранные материалы немедленно приводятся в систему и печатаются как в чистом виде, так и в гармонизированном. За лучшие работы самоуправления выдают авторам премии в размере, определяемом каждый раз инструкторами-специалистами музыкально-певческого дела.

14. Рекомендовать, как примерный, ниже приводимый устав музыкально-певческого кружка.

Устав музыкально-певческого кружка.

I. Цель кружка и круг его деятельности.

§ 1. . . . . музыкально певческий кружок имеет своею целью развитие и распространение художественного, народного хорового пения среди местного населения.

§ 2. Для достижения указанной цели кружку предоставляется:

а) содействовать возникновению и организации сельских хоров,

б) устраивать нотные библиотеки, в состав которых могут входить ноты, книги и повременные издания, относящиеся до музыкального искусства,

в) содействовать лучшей постановке пения, как учебного предмета в школах,

г) организовать временные и постоянные курсы хорового пения, а также регентские курсы для сельских хоров,

д) устраивать с'езды учителей пения, регентов и лиц, интересующихся хоровым пением,

е) собирать и обрабатывать народные песни, издавать доступные сборники пения, а также указатели певческого материала для исполнения различными хорами,

ж) устраивать певческие праздники, чтения, лекции, концерты, посвященные памяти великих композиторов или народному искусству, при чем кружок обязан соблюдать изданные на этот предмет правила,

з) способствовать правильной постановке и организации сельских хоров полезными указаниями и рекомендациями подходящих людей,

и) заботиться о улучшении материального положения своих членов.

§ 3. Район деятельности кружка (деревня или волость).

II. Права кружка.

§ 4. Кружок имеет право приобретать и отчуждать законом дозволенными способами недвижимые имущества, заключать всякого рода договоры и сделки, искать и защищать свои интересы на суде через лиц уполномоченных Правлением.

§ 5. Кружок имеет печать со своим наименованием.

III. Состав кружка.

§ 6. Члены кружка разделяются на почетных и действительных.

§ 7. Почетными членами могут быть лица, проявившие себя особыми заслугами Кружку или сделавшие значительные пожертвования в пользу Кружка.

§ 8. Действительными членами Кружка могут быть лица обоего пола, сельские общества и др. юридические лица, в лице своих представителей, ежегодно уплачивающие в кассу Кружка не менее ....р. в год.

§ 9. Лица не уплатившие в течение года установленной платы, считаются выбывшими из состава Кружка.

§ 10. Лица заявившие о желании быть членами Кружка принимаются в число членов Правлением.

§ 11. За упорное нарушение устава или неблаговидные поступки члены могут быть исключены из Кружка по постановлению Общего собрания.

IV. Средства Кружка.

§ 12. Средства Кружка составляются из: а) членских взносов б) доходов от капиталов и имуществ Кружка; в) пожертвований разных лиц и учреждений; г) сборов от устройства лекций, чтений концертов, певческих праздников и т. п.

Порядок расходования денежных средств Кружка определяется Общим собранием.

V. Управление делами кружка.

§ 13. Управление делами Кружка возлагается на А) Правление Кружка и Б) Общие собрания членов.

А. Правление.

§ 14. Правление кружка находится в ....
и состоит из пяти или более членов, избираемых Общим Собранием на годичный срок. На случай выбытия членов Правления ранее указанного срока, избираются три кандидата на этот же срок и на тех же основаниях.

§ 15. Члены Правления выбирают из своей среды ежегодно председателя, его товарища, казначея и секретаря.

Две последние должности могут быть соединены в одном лице.

§ 16. Правление собирается по мере надобности. Для действительности заседаний Правления необходимо присутствие председателя или его товарища и не менее трех членов Правления.

§ 17. Дела в Правлении решаются простым большинством голосов. В случае равенства голос председателя дает перевес. О постановлениях Правления составляются журналы за подписью присутствующих членов.

§ 18. На обязанности Правления лежит: а) исполнение постановлений Общих Собраний; б) предварительная разработка всех дел, вносимых в Общие Собрания; в) распределение занятий между членами Правления по взаимному соглашению; г) попечение об увеличении средств Кружка и о возможном достижении его цели; д) заведывание имуществом и средствами кружка; ведение списков чле-

нов Кружка; е) наблюдение за исполнением устава; ж) сношение с подлежащими лицами и учреждениями Кружка; к) созыв общих собраний кружка; л) составление и представление на утверждение Общих Собраний Кружка годовых отчетов Кружка и отчетов о суммах и деятельности Кружка.

§ 19. Правление имеет право приглашать в свои заседания с правом совещательного голоса посторонних Кружку лиц, участие коих в обсуждении дел может оказаться полезным.

§ 20. Члены Кружка могут заявлять письменно или словесно Правлению свои мнения об улучшениях или полезных нововведениях по Кружку.

При отклонении Правлением предложения, члену, заявившему это предложение, предоставляется право перенести его на Общее Собрание.

Б. Общие собрания.

§ 21. Общие собрания бывают: очередные, созываемые для рассмотрения годового отчета о деятельности кружка, для утверждения сметы на следующий год и избрания должностных лиц; чрезвычайные, созываемые по мере надобности.

Очередные собрания созываются два раза в год, летом и в конце декабря.

Чрезвычайные собрания созываются по постановлению правления или по требованию не менее пяти членов кружка.

Примечание: О времени, месте и предметах занятий кружка доводится заблаговременно до сведения всех членов кружка.

§ 22. Общее собрание считается состоявшимся, если на нем присутствует не менее $1/5$ членов кружка.

Для решения вопросов об изменении и дополнении устава, о приобретении или отчуждении недвижимой собственности, о расходовании капиталов и заключении займов, а также о закрытии кружка необходимо $2/3$ голосов всего состава собрания, при наличии не менее половины всех членов кружка.

III.

ПРОГРАММА

для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов.

В последние годы народная музыка стала обращать на себя внимание не только художников-музыкантов, но и ученых, поставивших себе задачею сравнительное изучение музыкального творчества различных племен и народов, для выяснения различных научных вопросов.

Музыкально-Этнографическая Комиссия, состоящая при Этнографическом Отделе Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии, желая содействовать делу изучения народной музыки считает своевременным издать программу собирания сведений, касающихся изучения этой художественной и поэтической стороны жизни народа. В этом отношении, не смотря на многие ценные работы в этой области, то, что сделано до сих пор, является недостаточным, и ощущается настоятельная потребность в правильных записях образцов народного музыкального творчества.

Народная музыка есть продукт безыскуственного творчества и содержит в себе много своеобразных, интересных черт, отличающих эту музыку от произведений современных композиторов. Один из главных видов народной музыки—это песня, слагающаяся инстинктивно в устах народа, без сознания взаимных отношений звуковых интервалов. Звукоряды первобытных народов, не подвергнувшихся влиянию искусственной музыки, отличаются от современных искусственных. Музыкант, воспитанный на западной системе, привыкший видеть в каждом музыкальном тоне составную часть известного гармонического сочетания, о каждой музыкальной фразе судит с точки зрения мажора и минора, тогда как древняя народная музыка, собственно, понятие о гармонии не имеет и часто не может быть поставлена в рамки мажора, минора и новейших законов гармонии. Наша привычка судить о строе по заключительному тону, вызванная практикой новейшей музыкальной системы, обыкновенно требующей заключения пьесы тоникой, привела бы записывателя народной музыки к большой ошибке, так как народная песня заключается не всегда на тонике наших мажора и минора.

В ритмическом отношении народная музыка изобилует разно-разием ритмов и не всегда может быть подведена под симметрич-е формы современной музыки. Что же касается собственно зву-вой стороны, то наблюдения музыкантов показали, что она не егда может быть обозначена знаками нашей системы.

На основании вышеизложенного, Музыкально-Этнографическая омиссия предлагает любителям народной музыки, желающим за-сывать народные мелодии и вообще собирать музыкально-этно-афический материал, руководствоваться нижеследующими ука-ниями.

1) Записывать песни и другие виды народной музыки необхо-ю как можно точнее, не обращая внимания на кажущиеся иногда правильности против современного строя. Если записывающий ерен, что поющий или играющий на каком-нибудь инструменте рет на наш слух фальшивые ноты (напр., в сравнении с звуками рошо настроенного фортепиано), то это нужно непременно отме-ь какими-нибудь знаками, хотя бы, напр., так: когда певец поет ту среднюю между си бемоль и си бекар, то знак си-бемоль или бекар следует поставить в скобках, или в таких случаях следует ибегнуть к каким-нибудь другим обозначениям, об'яснив точно он знаки.

2) В ключе выставлять только те знаки повышения и пониже-я (диез, бекар, бемоль), которые постоянно встречаются в самой лодии, или же, не выставляя знаков в ключе, ставить их перед ми нотами, где они встречаются в мелодии.

3) Длительность нот должна быть выражена преимущественно ными знаками, на линейной системе. Допускаются также записи фрами.

4) Обычно принятое в музыке подразделение на такты черточ-ми при записывании народной музыки может быть отброшено; и этом необходимо отметить ударения, делаемые, как в тексте, и в музыке.

5) Темп желательно обозначать посредством метронома или осто точнейшим указанием общепринятыми терминами, а также стными выражениями.

6) Все оттенки и характерные черты при исполнении народной зыки (ускорение, усиление и т. п.) также должны быть обозна-ы возможно подробнее, с удержанием местных народных выра-ний. Интересно также отметить, как характеризует сам народ еру пения данной местности в отличие от соседних (напр., у ских в такой-то деревне „визжат", „голосят" и т. п.).

7) Песня, по возможности, должна быть записана в той высоте, в которой пелась.

8) Выбор хороших певцов и певиц имеет большое значение при записывании песен, как в отношении репертуара, так и в отношении лучших вариантов; в этом случае особенно полезны могут быть пожилые лица.

9) Для целей музыкальной этнографии интересны всякие напевы, но особенного внимания заслуживают старинные песни, все более исчезающие. Старинные песни еще можно найти в местах удаленных от культурных центров, в стороне от заводской или фабричной жизни и не имеющих с таковыми близких сношений (напр., посредством отхожих промыслов).

10) Из старинных песен в научном отношении особенно интересны исторические песни, духовные стихи и обрядовые песни; желательны также записи песен бытовых, рабочих, тюремных, фабричных, семейных, детских, игровых, колыбельных, частушек и других. Совершенно незатронуты еще исследователями очень интересные возгласы продавцов, припевы рабочих; на них желательно обратить внимание.

11) Образцы инструментальной народной музыки, почти неизвестные в существующей этнографической литературе, крайне желательны.

12) Прежде чем приступить к записыванию народной мелодии, нужно заставить певца или музыканта припомнить мелодию и дать возможность ему утвердиться в ней. Песни, приуроченные к известному времени года и обстановке, лучше записывать при этих условиях, т.-е. в такую минуту, когда певец находится в соответствующем настроении.

13) Достаточно записать первые два-три куплета, если в такой форме поется песня; если же мелодия от начала до конца представляет неразрывное целое, то желательно записать все.

14) Технический прием при записывании одноголосной мелодии может быть применен следующий: если не удается точно запомнить весь напев, собиратель записывает только то, что успел запомнить (конечно, безусловно верно), а потом он сам поет то, что успел записать; затем певец вновь повторяет мелодию и продолжает песню, и тогда уже собиратель записывает продолжение мелодии. Таким образом происходит взаимная проверка между певцом и собирателем.

15) Записывание фонографом или графофоном особенно рекомендуется. В этом случае также нужно пользоваться данными выше указаниями. Сведения о пользовании фонографом можно получить при его покупке.

16) Записывание музыки многоголосной (т.-е. когда в песни ı при игре на инструменте встречаются одновременные сочетания зличных по высоте звуков) требует большого навыка, и музы-нту-любителю представит много затруднений, поэтому следует оме главного голоса записать по крайней мере те созвучия, ко-рые хорошо расслышаны. Другой способ записывания многого-сной песни, хотя менее отвечает своей цели, но в некоторых слу-ях также может применяться; он состоит в следующем: записы-от одну и ту-же песню у разных певцов из одного и того-же а, по возможности различных по тембру голоса и лучших как олнителей,—полученное соединение вариантов может дать в ре-льтате многоголосную песню. Лучше всего однако хоровое и струментальное исполнение записывать фонографом, выбрав для го небольшое число дружных исполнителей.

17) Текст песен непременно должен записываться с голоса е. как певец поет), с отметкою, где повторяется мелодия, т.-е. с делением на строфы, если таковое действительно существует; и повторяются отдельные слова и выражения, они не должны ь пропускаемы при повторении, как это нередко делается соби-елями, а все должно быть записано.

Записывающий должен следить не столько за смыслом песни, лько за точным воспроизведением ее текста со всеми словами логами, хотя бы кажущимися лишними.

18) Текст необходимо записывать с сохранением местного го-а, обозначая его особенности, в случае надобности, какими-ни-ь условными знаками (которые должны быть пояснены) и вы-вляя над словами ударение в тех случаях, где оно отступает от чного.

19) Каждая записанная песня должна сопровождаться об'ясне-м собирателя: когда она поется (время года), при каких случаях, поется (хором мужским, женским, или детским или одиночно), акому разряду песен относится и как в данной местности этот ряд называется.

20) Если данная песня в народном исполнении является как авная часть какого-нибудь обряда или сопровождает какую-ни-ь игру, то соответствующий обряд или игра должны быть под-ю описаны.

21) Недостатки и неточности в музыкальных записях, замечен-самим собирателем, всегда должны быть оговорены.

22) При каждой песне должны быть еще следующие сведен[ия:] подробное обозначение места записи с указанием приблизительн[ого] расстояния от ближайших городов, фабричных центров и желез[ной] дороги, имя, отчество и фамилия певца, также его возраст и р[од] занятий, а если он выдающийся, то и его краткая биографи[я с] указанием, у кого он перенял свои песни.

23) Указание местностей, отличающихся обилием песен, о[со]бенно старинных, для Комиссии очень желательно.

24) Кроме личных записей, могут быть присылаемы и дру[гие] материалы, относящиеся к музыкальной этнографии. как-то: ста[рые] рукописи и книги с песнями, музыкальные инструменты или фо[то]графические снимки с них, а также фотографии выдающихся п[ев]цов, певиц и музыкантов.

25) Интересно также получить подробное описание народ[ных] музыкальных инструментов; их размер, устройство, материал, с[по]соб игры, строй и, наконец, сведения о том, что, когда и кем [на] них играется.

26) Существуют ли в данной местности особые любител[и,] специалисты-музыканты из народа? Каково их общественное по[ло]жение? у кого они учились?

27) Не сохранилось ли воспоминаний и рассказов о преж[них] певцах и музыкантах?

28) Не помнит ли кто про старинные инструменты, теперь [не] употребляемые? Их описание, хотя бы приблизительное, или р[и]сунок.

29) Комиссия была бы весьма благодарна за присылку подл[ин]ных народных инструментов, в особенности старинных, равно к[ак] и за присылку музыкальных записей, фонограмм и другого р[ода] материалов.

Сотрудников просят количеством собранного материала [не] стесняться.

На все вопросы для раз'яснения могущих возникнуть нед[о]умений Музыкальная Комиссия не замедлит своим ответом.

Все посылки и корреспонденцию просят адресовать так: [Мо]ска, Политехнический Музей, в Музыкально-Этнографическую [Ко]миссию.

Сотрудники благоволят сообщать свой точный адрес.

(Труды Муз.-Этн. Коммиссии, т. I, приложения к протокол[ам,] стр. 67—70.